

**De roman als geschiedenis: een studie aan de hand  
van het literaire oeuvre van Ousmane Sembène en  
Ngũgĩ wa Thiong’o**

Prof. Dr. Inge Brinkman

Prof. Dr. Geert Castryck

Masterproef voorgelegd aan de  
Faculteit Letteren en  
Wijsbegeerte voor het behalen  
van de graad van Master in de  
Geschiedenis

Ewout Decoorne

Mei 2016





## Verklaring

*De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.*

*Het auteursrecht betreffende de gegevens vermeld in deze studie berust bij de promotor(en). Het auteursrecht beperkt zich tot de wijze waarop de auteur de problematiek van het onderwerp heeft benaderd en neergeschreven. De auteur respecteert daarbij het oorspronkelijke auteursrecht van de individueel geciteerde studies.*

## **Dankwoord**

Alle dank gaat uit naar mijn beide promotoren, voor hun vakkennis, ondersteuning en vertrouwen.



# Inhoud

<b>Verklaring</b>	<b>2</b>
<b>Dankwoord</b>	<b>3</b>
<b>Inhoud</b>	<b>5</b>
<b>Inleiding</b>	<b>9</b>
(Afrikaanse) literatuur en haar waarde binnen het historisch onderzoek	10
Ousmane Sembène en Ngũgĩ wa Thiong’o	13
Naar een interdisciplinaire benadering	16
<b>DEEL I : THEORETISCHE REFLECTIES</b>	<b>19</b>
<b>Hoofdstuk één   Over literatuur</b>	<b>21</b>
Literatuur als schoonheid	22
De auteur en diens intentie	23
De werkelijkheid en haar representatie	25
De lezer en diens interpretatie	26
Taal als medium	28
De literaire tekst als knooppunt	29
<b>Hoofdstuk twee   Op zoek naar fictionele waarheid</b>	<b>31</b>
Geschiedenis versus fictie	31
Narratologie, discoursanalyse en de studie van herinnering	35
Literatuur in maatschappelijke context	39
De waarheid van fictie	42
<b>Hoofdstuk drie   De roman in Afrika</b>	<b>45</b>
Een Europees medium in een Afrikaanse context	45
Taal, diversiteit en identiteit	47
Geëngageerd realisme	50
Afrika als literaire categorie	55

De studie van de Afrikaanse roman	59
<b>DEEL II : GEVALSTUDIES EN METHODE</b>	<b>63</b>
<b>Hoofdstuk vier   Sembène en Ngũgĩ: twee levens, twee geschiedenissen</b>	<b>65</b>
Twee levensverhalen	65
Visie(s) op literatuur en geschiedenis	67
Historische contexten	74
Literaire interteksten	80
<b>Hoofdstuk vijf   Een arbeidersepos van Bamako tot Dakar: <i>Les bouts de bois de Dieu</i></b>	<b>83</b>
Narratologische vaststellingen	84
Discursieve strategieën	86
Maatschappijkritiek	88
Aspecten van het literaire procédé	89
Naar een historische lezing	91
<b>Hoofdstuk zes   De strijd van Mau Mau tot Uhuru: <i>A Grain of Wheat</i></b>	<b>95</b>
Narratologische vaststellingen	96
Discursieve strategieën	96
Maatschappijkritiek	97
Aspecten van het literaire procédé	98
Naar een historische lezing	99
<b>Hoofdstuk zeven   De impotente staat: <i>Xala</i></b>	<b>103</b>
Narratologische vaststellingen	103
Discursieve strategieën	104
Maatschappijkritiek	105
Aspecten van het literaire procédé	107
Naar een historische lezing	108
<b>Hoofdstuk acht   De nekoloniale orde: <i>Devil on the Cross</i></b>	<b>111</b>
Narratologische vaststellingen	111



Discursieve strategieën	112
Maatschappijkritiek	112
Aspecten van het literaire procedé	113
Naar een historische lezing	115
<b>Hoofdstuk negen   Methode en bevindingen</b>	<b>117</b>
De roman als palimpsest	117
De roman als historische (re)constructie	119
<b>Slotbeschouwing</b>	<b>121</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>125</b>



# Inleiding

« L'histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire qui a pu être. »<sup>1</sup>

De gebroeders Goncourt hebben in hun befaamde *Journal* treffend de relatie gevat tussen de roman en het geschiedwerk. Het geschiedwerk heeft alles van een roman, en de roman heeft alles van een geschiedwerk, behalve dan dat het er geen is. De roman is een mogelijke geschiedenis. Een werkelijkheid die weliswaar niet heeft plaatsgevonden maar ons onnoemelijk veel kan leren over wat wel is gebeurd. De roman kan de vrijheid nemen om alternatieve routes af te wandelen, om de realiteit om te keren of anders in te kaderen. Door dit alles ontstaat een ander perspectief op net diezelfde werkelijkheid die de historicus beschrijft. Dit is wellicht de reden waarom de Nigeriaanse schrijver en dichter Helon Habila met betrekking tot Afrika stelt: “The story of Africa, from independence to the present, is best told not in its history books and other officially constructed documents, but in its novels, short stories, poems and other artefacts.”<sup>2</sup> De schrijver, per definitie iemand die beroepshalve verhalen verzint, blijkt dus op paradoxale wijze net de werkelijkheid en bij uitbreiding ‘de waarheid’ genegen te zijn. Wanneer het een werkelijkheid betreft die zich in het verleden situeert begeeft de schrijver zich hiermee op het geprivilegieerde terrein van de historicus. De schrijver bekijkt de wereld, interpreteert haar en presenteert zijn of haar bevindingen in een narratieve vorm. Laat dit nu net ook de werkwijze van de historicus zijn: percipiëren, interpreteren en representeren. Geschiedenis is zowel kunst als wetenschap: een ambachtelijke zoektocht naar falsifieerbare kennis in narratieve vorm. Geschiedenis is namelijk een verhaal. Habila spreekt niet van “the history of Africa” maar van “the story of Africa”. Elk verhaal draagt onvermijdelijk een boodschap in zich, ook de geschiedenis. Het is niet toevallig dat postmoderne denkers als Hayden White en Frank Ankersmit het verhalende, haast literaire, aspect van het historiografische métier hebben belicht, inclusief de ideologische en morele lading daarvan.<sup>3</sup> Het fictionele karakter van de roman neemt niet weg dat zij impliciete ‘waarheden’ kan bevatten. Fictie kan niet bestaan zonder feiten die een verhaal structureren en kaderen binnen de belevingswereld van de lezer, net zoals het detecteren van feiten binnen een historiografisch discours even arbitrair kan zijn als het samenstellen van fictie. Het conceptualiseren van de wereld, in romanvorm of als historisch werk, blijft een artefact waarin ‘waarheid’ als een axioma geldt. In plaats van geschiedschrijving daarom te reduceren tot het louter vertellen van verhalen ontsproten uit de nimmer objectieve observatievermogens van een individu, wil deze verhandeling de omgekeerde weg afleggen: namelijk expliciet subjectieve

---

<sup>1</sup> E. en J. de Goncourt, *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire, Tome I (1851-1861)*, Parijs: G. Charpentier et Cie, 1887, p. 393.

<sup>2</sup> H. Habila, “Introduction” in: H. Habila (ed.), *The Granta Book of the African Short Story*, Londen: Granta Books, 2011, 2012, p. xiv.

<sup>3</sup> H. White, “The value of narrativity in the representation of reality”, in: H. White (ed.), *The content of the form: Narrative, discourse and historical representation*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987, pp. 24-5.

voorstellingen van de wereld benutten binnen de impliciet objectieve betrachtning van het historisch onderzoek. Zoals zal blijken lijkt weinig fictie hier zo geschikt voor als de Afrikaanse roman uit de vorige eeuw. Concreet zal aan de hand enkele reflecties over de roman als representatievorm en haar functie in Afrika, gevolgd door een toetsing aan enkele werken van twee auteurs, Ousmane Sembène en Ngũgĩ wa Thiong'o, een werkwijze gesuggereerd worden die niet alleen literatuur met geschiedenis verbindt maar ook inzichten ontleent aan hun twee corresponderende wetenschappelijke disciplines. Het voorgedijnschap van de literatuurwetenschap en de geschiedkunde blijkt namelijk vooralsnog te strak tot elkaar toenadering te (willen) zoeken.

### **(Afrikaanse) literatuur en haar waarde binnen het historisch onderzoek**

“The literature of a society tells us much about its culture, social structure and even politics. Indeed, the fiction of a certain country, culture or period may reveal more of its values, customs, conflicts, stresses, changes and transformations than does all the formal scholarship of historians and social scientists. In particular fiction may give us special insights into how culture and history intersect with and reshape, or are reshaped by, the lives of people, ordinary and extraordinary. For these reasons, literature may provide a precious and indispensable window into a society, a people and an era”.<sup>4</sup>

De bekende Amerikaanse politieke wetenschapper Larry Diamond leest Chinua Achebes *Anthills of the Savannah* als een nauwkeurige politieke studie van de postkoloniale Afrikaanse staat. Literatuur slaagt er volgens Diamond in een samenleving te ontleden met een accuraatheid die academische studies doen verbleken, iets wat overigens ook Stephen Ellis beaamt.<sup>5</sup> De literator, zo voegt Diamond er nog aan toe, houdt het echter niet bij een portret. Zij of hij weet via bewustmakingen de politieke gang van zaken te beïnvloeden en wordt zo een kracht van verandering in de geschiedenis van haar of zijn gemeenschap. “The novel, then, may be an agent of political culture, and the novelist a political philosopher or teacher”, zo vat Diamond dit samen.<sup>6</sup> Op die manier wordt de auteur zowel een objectieve zin voor detectie als een subjectieve ideologische drijfveer toegeschreven. In de woorden van Bernth Lindfors: “[African] writers have served not only as chroniclers of contemporary political history but also as advocates of radical social change. Their works thus both reflect and project the course of Africa’s cultural revolution.”<sup>7</sup> Het is in deze dubbele hoedanigheid dat ik de auteur wil benaderen: enerzijds als getuige van de historische werkelijkheid en anderzijds als actor binnen die contemporaine realiteit. Binnen de Afrikaanse literatuurkritiek lijkt de

---

<sup>4</sup> L. Diamond, “Review: Fiction as Political Thought” in: *African Affairs*, 88 nr. 352 (1989), p. 435.

<sup>5</sup> S. Ellis, “Writing Histories of Contemporary Africa” in: *The Journal of African History*, 43 nr. 1 (2002), p. 23.

<sup>6</sup> L. Diamond, “Review: Fiction as Political Thought”, p. 435.

<sup>7</sup> B. Lindfors, “Politics, Culture and Reform” (1979) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, T. Olaniyan en A. Quayson (ed.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 22.

consensus namelijk groot dat de Afrikaanse auteur fungeert als morele en ideologische spiegel van de sociale en politieke werkelijkheid. Of zoals de gerenommeerde Nigeriaanse literatuurcriticus Emmanuel Obiechina dit wederom stelt: de Afrikaanse auteur schrijft “[in order] to explain the problems and to indicate [...] the social reforms he wishes us to see.”<sup>8</sup> Het esthetische element lijkt daarbij belangrijk in haar functie als drager van de boodschap en zal niet gauw primeren zoals in een eerder westerse *l’art pour l’art* opvatting. Afrikaanse literatuur heeft bij voorbaat een sociale rol. Ze reflecteert over identiteit en het collectieve verleden. De Nigeriaanse literatuurwetenschapper Abiola Irele geeft zelfs aan dat het leveren van “a comprehensive testimony” de waarde bepaalt van eender welke Afrikaanse literaire uiting.<sup>9</sup> Het mag duidelijk zijn dat hierin de orale literaire traditie met haar didactische en cohesieversterkende functie voortleeft. In geschreven literatuur en dan vooral in de roman resulteert dit in een sterke zin voor realisme en drang naar maatschappelijke relevantie. Het zijn net deze betrachtingen die de Afrikaanse roman zo relevant maken voor het historisch onderzoek.

Literatuur, zo stelt Ngũgĩ wa Thiong’o, bevindt zich dus allerminst in een artistiek vacuüm. Literatuur, zoals alle kunstuitingen, groeit voort uit de werkelijkheid waarop ze betrekking heeft om er vervolgens mee te interageren.<sup>10</sup> Ngũgĩ bouwt daarmee in zekere zin voort op Julia Kristeva’s nadruk op intertekstualiteit en het *New Historicism* van Stephen Greenblatt. Ook Eileen Julien ziet literatuur als “an act between parties located within historical, socioeconomic and other contexts.”<sup>11</sup> Daarom pleit ik resoluut voor een contextuele analyse van geschreven teksten, zoals bijvoorbeeld Janos Riesz reeds heeft gedemonstreerd met betrekking tot Afrikaanse teksten.<sup>12</sup> Vooraleer te kunnen vaststellen *wat* de Afrikaanse auteurs ons vertellen is het immers belangrijk te weten *hoe* ze dat doen. Dit is nodig om op inzichtelijke en consequente wijze een literair discours te kunnen herconfigureren in de werkelijkheid. Hoewel de werken die in dit onderzoek aan bod zullen komen veelal gesorteerd worden onder sociaal-realistische of magisch realistische stromingen dient vooral te worden uitgegaan van een hybride esthetische werkwijze eigen aan de specifieke culturele context waarbinnen de auteur zich situeert. Daarbij moeten we westerse literaire categorieën zo veel mogelijk schuwen, of op z’n minst met alle omzichtigheid hanteren. Zo blijkt ook uit de woorden van Joanna Sullivan:

“Many authors have been satisfied to imitate the Western technique of realism; others have reached into the fantastic to describe what for them represents an African sense of realism.

---

<sup>8</sup> E. Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 35.

<sup>9</sup> A. Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Londen: Heinemann, 1981, p. 1.

<sup>10</sup> Ngũgĩ wa Thiong’o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Londen: Heinemann, 1972, p. v.

<sup>11</sup> E. Julien, “African Literature” in: P. Martin, P. O’Meara en C. L. Lombardi, *Africa*, 3<sup>de</sup> ed., Bloomington: Indiana University Press, 1997, p. 296.

<sup>12</sup> J. Riesz, *“Astres et désastres”: histoire et récits de vie africains de la colonie à la postcolonie*, Hildesheim: Georg OLMs Verlag, 2009.

Political, didactic, fantastic, and traditional, African novels continue to evolve, not toward a Western ideal, but toward their own ideal.”<sup>13</sup>

De Afrikaanse roman vormt het quotiënt van haar politieke en didactische doelstelling enerzijds en traditionele en moderne esthetische representatiewijzen anderzijds. Realisme als Europees importproduct mogen we overigens niet zomaar beschouwen als “getrouw aan de realiteit”. Zoals Mineke Schipper aangeeft is realisme geen kwantitatieve optelsom aan feitjes. Wat waar is hoeft bovendien niet altijd realistisch te lijken aangezien het waarschijnlijkheidsgehalte van een tekst altijd geëvalueerd wordt aan de hand van de ervaringswereld van de lezer.<sup>14</sup> Waar het hier om gaat is de wijze waarop “impliciet gedeelde waarheden” getransponeerd worden binnen fictionele teksten en welke deze waarheden dan wel mogen zijn. Wat de studie van de mondelinge literatuur betreft bestaat sinds lang een contextuele benadering die verhalen, hoe fantastisch ze ook mogen lijken, fileert tot een kern van “historische waarheid”. Gezien het beperkte geschreven bronnenaanbod uit sommige delen van prekoloniaal Afrika lijkt het ook weinig verwonderlijk dat historici zich tot fictie hebben gericht. Onder meer David Coplan en Karin Barber hebben hier baanbrekend werk verricht waarbij ze aantoonde dat mondelinge literatuur een dynamisch proces blijkt dat verleden en heden steeds met elkaar in relatie brengt.<sup>15</sup> Net zoals epen en lofdichten in aanzienlijke mate vorm hebben gekregen door de historische werkelijkheid van prekoloniaal Afrika synthetiseert de roman als koloniaal importproduct een koloniaal en postkoloniaal Afrika dat zich op het snijvlak ligt tussen traditie en moderniteit bevindt. Ondanks de expliciet maatschappelijke inbedding van heel wat Afrikaanse geschreven fictie lijken studies die tekstuele analyses koppelen aan breder historisch onderzoek relatief zeldzaam. Veel literatuurwetenschappelijk onderzoek binnen de *Postcolonial Studies* blijft ondanks uitvoerige aandacht voor de postkoloniale realiteit niettemin steken op het esthetische of stilistische niveau waardoor ze Afrikaanse literatuur in het intellectueel luchtledige plaatsen. Chacha Nyaigotti-Chacha’s analyse van historische elementen in prekoloniale Swahili literatuur was een moedige aanzet, hoewel de conclusie luidt dat literatuur dan wel een wereldbeeld uit een bepaalde periode weergeeft maar daarom niet als geschiedenis kan worden gezien.<sup>16</sup> Mij lijkt het bizar om het traceren van mentaliteiten en opvattingen uit het verleden niet als geschiedenis te beschouwen. Dat de (Swahili) literatuur niet zomaar aan historiografie gelijkgesteld kan worden is dan weer evident. De vraag of literatuur geschiedenis is (of omgekeerd) lijkt me daarom irrelevant. Literatuur presenteert een alternatieve realiteit, ontstaan uit en refererend naar de historische werkelijkheid, waardoor het een alternatieve vorm van kennis biedt over de buitenwereld en hoe die beleefd wordt. Dit op voorwaarde een gezonde

---

<sup>13</sup> J. Sullivan, “Redefining the Novel in Africa” in: *Research in African Literatures*, 37 nr. 4 (2006), p. 186.

<sup>14</sup> M. Schipper, “Toward a Definition of Realism in the African Context” in: *New Literary History: On Writing Histories of Literature* 16 nr. 3 (1985), p. 559.

<sup>15</sup> Bijvoorbeeld zie: K. Barber, *I Could Speak until Tomorrow: “Oriki,” Women and the Past in a Yoruba Town*, Edinburgh and Washington, DC: Edinburgh University Press and Smithsonian Institution Press for the International Africa Institute, 1991, p. 76.

<sup>16</sup> C. Nyaigotti-Chacha, “History and Literature: reflections on historical issues in Swahili literature” in: *Transafrican Journal of History*, 16 (1987), pp. 140-50.

hermeneutische werkwijze, dat spreekt voor zich. Recenter hebben Carrol F. Coates,<sup>17</sup> Samba Gadjigo<sup>18</sup> en Handel Kashope Wright<sup>19</sup> op verdienstelijke wijze de fictie van respectievelijk Ahmadou Kourouma, Cheikh Hamidou Kane en Wole Soyinka geanalyseerd vanuit een historisch perspectief. Zhu Ying heeft dan weer romans bestudeerd die handelen over een geschiedenis die miskend zou zijn en dringend toe is aan een herinterpretatie. De roman geldt daarbij als een correctie op onvolledige of zelfs onbestaande geschiedenissen, die duidelijk onrecht doen aan het verleden dat de schrijvers in kwestie willen oprakelen.<sup>20</sup> Ook Jan Vansina heeft zich gewaagd aan het hanteren van fictie als historische bron, iets waarover hij achteraf een uitvoerige reflectie heeft neergeschreven. Daarin concludeert Vansina dat romans niet begaan zijn met historische accuraatheid maar, mits de nodige historische kritiek, niettemin relevant kunnen zijn binnen het historisch onderzoek.<sup>21</sup> Hoe die historische kritiek te werk dient te gaan en hoe men de fictieve aard van romans in acht moet nemen blijft weliswaar onduidelijk. Geen van voornoemde werken lijkt namelijk een werkwijze te presenteren die het kader van de eigen onderzochte auteur en de in tijd en ruimte welomlijnde context overstijgt. Om een ruimer toepasbare interpretatiewijze te realiseren wil deze scriptie zowel de context als de literaire representatiewijzen ervan diversifiëren. Ngũgĩ en Sembène beschrijven een verschillende historische realiteit, respectievelijk het Oost-Afrikaanse Kenia en het West-Afrikaanse Senegal. Aan de hand van een vroeger en een later werk wordt de esthetische en thematische transformatie die de Afrikaanse roman tussen de jaren 1960 en 1970 heeft ondergaan overbrugd.

### **Ousmane Sembène en Ngũgĩ wa Thiong’o**

Zoals hierboven reeds aangekondigd neemt de scriptie werken van de Senegalese auteur Ousmane Sembène en de Keniaan Ngũgĩ wa Thiong’o als uitgangspunt. Concreet gaat het om *Les bouts de bois de Dieu* en *Xala* voor Sembène en *A Grain of Wheat* en *Devil on the Cross* voor Ngũgĩ. Noch de keuze van de auteurs noch die van hun werken is vergezocht. Beide namen hebben een immense weerklank zowel binnen als buiten Afrika en de desbetreffende werken werden reeds uitvoerig onderworpen aan diepgravende analyses. De twee auteurs worden ook meer dan eens in één adem genoemd, net omdat ze heel wat met elkaar gemeen hebben. Qua stijl presenteren ze beiden een breedvoerig en realistisch portret van de samenleving in al haar facetten. In haar overzicht van de Afrikaanse literatuur stelt Mineke Schipper hierover dat het oeuvre de auteurs telkens mee evolueerde met de historische veranderingen in de

---

<sup>17</sup> C. F. Coates, "A Fictive History of Côte d'Ivoire: Kourouma and "Fouphouai"" in: *Research in African Literatures*, Vol. 38, No. 2 (2007), pp. 124-39.

<sup>18</sup> S. Gadjigo, "Literature and History: The Case of Cheikh Hamidou Kane's Ambiguous Adventure" in: *Research in African Literatures*, 22 nr. 4 (1991), pp. 29-38.

<sup>19</sup> H. K. Wright, *A Prescience of African Cultural Studies: The Future of Literature in Africa is Not What It Was*, New York: Peter Lang Publishing, 2004.

<sup>20</sup> Zhu Ying, *Fiction and the Incompleteness of History: Toni Morrison, V.S. Naipaul, and Ben Okri*, Bern: Peter Lang Publishing, 2006, p. 11.

<sup>21</sup> J. Vansina, "History in Novels and Memoirs: Alfons Vermeulen on Rural Congo (1899-1904)" in: *History in Africa*, 39 (2012), pp. 123-142.

maatschappij.<sup>22</sup> Ideologisch dragen ze dan weer beiden een marxistische stempel (namelijk de emancipatie van de arbeiders en boeren) en zijn ze in aanzienlijke mate schatplichtig aan Frantz Fanons ideeën omtrent de Afrikaanse staat. Hun betrokkenheid met de gemeenschap heeft zich bovendien vertaald in een artistieke carrière die zich niet beperkte tot het schrijverschap. Veel auteurs die schreven in een Europese taal werden binnen Afrika slechts gelezen door de plaatselijke geprivilegieerde klasse die de taal meester was. Zoals hij uitvoerig uiteenzette in *Decolonising the Mind* koos Ngũgĩ er in 1986 voor het Engels vaarwel te zeggen en zich voortaan uitsluitend nog uit te drukken in het Kikuyu.<sup>23</sup> Daarmee gerelateerd is zijn theaterproject in Kamirithu waar hij samen met Ngũgĩ wa Mirii en de lokale gemeenschap kunst tot een lokaal verankerd emancipatiemiddel maakte. De reactie van de Keniaanse overheid was niet mals. Om gelijkaardige redenen, het bereiken van een lokaal publiek en het aanklagen van maatschappelijke misstanden, richtte Ousmane Sembène zich tot de cinema. Traditioneel beschouwd als de eerste Afrikaanse cineast beneden de Sahara slaagde Sembène erin een publiek te bereiken dat nationale, taalkundige en sociale grenzen oversteeg en bovendien steeds historische en contemporaine kwesties aankaartte. Weinig schrijvers belichamen daarom de voornoemde didactische en geëngageerde aspecten van Afrikaanse literaturen zo sterk als Ngũgĩ en Sembène. Beiden reflecteerden dan ook uitvoerig over hun rol als schrijver, een dankbaar element bij het onderzoeken van mijn these. In het bijzonder heeft Ngũgĩ, in de hoedanigheid van literatuurwetenschapper in de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk, uitvoerig stilgestaan bij het functioneren van (Afrikaanse) literatuur. Daarin nam hij een analytische en een synthetische component waar. De roman, althans deze die zich maatschappelijk engageert, “pulls apart and [...] puts together: it is both analytic and synthetic.”<sup>24</sup> Zeer toepasselijk haalt Ngũgĩ Sembènes *Les bouts de bois de Dieu* aan als ultiem voorbeeld: “Read it – an account of West African workers’ struggle in 1948 – and you ‘ll see how he analyses and then synthesises: how he is involved in one particular without losing sight of the links to other particulars. One feels that he is with the people, that it is their fate and their eventual triumph in which he is interested.”<sup>25</sup> De vier romans die als bronnencorpus zullen dienen voldoen allen aan deze typering. Toch is er sprake van een zekere esthetische transformatie die de twee oudste van de twee jongste onderscheidt. *Les bouts de bois de Dieu* en *A Grain of Wheat* zijn analytisch qua representatiewijze en synthetisch wat de algemene opzet betreft in de zin dat ze een breed panorama bieden van de sociale transformatie die de aankomende onafhankelijkheid met zich meedraagt. De eerste vertelt de sociale impact van de spoorstaking op de lijn Dakar-Bamako in de jaren 1947-1948, de tweede verhaalt de aanloop tot de Keniaanse onafhankelijkheid en hoe dit het leven van allerhande personen, zowel blank als zwart, heeft beïnvloed. Een decennium later lijkt een louter realistische vorm van representeren niet te volstaan om de desillusie

---

<sup>22</sup> M. Schipper, *Afrikaanse Letterkunde*, 's-Gravenhage: Ambo, 1990, p. 197.

<sup>23</sup> Ngũgĩ wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London: James Currey Ltd, 1981, 1991.

<sup>24</sup> Ngugi wa Thiong’o, “Writers in Politics: The Power of Words and the Words of Power” (1997) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, T. Olaniyen en A. Quayson (ed.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 477.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 482.



gestalte te geven die de postkoloniale werkelijkheid met zich mee heeft gebracht.<sup>26</sup> *Xala* en *Devil on the Cross* zijn bijtende kritieken op de corruptie van het politieke establishment en de ontwrichting van de samenleving. De eerste vertelt op satirische wijze de letterlijke en figuurlijke impotentie van een zakenman, de tweede verhaalt het onfortuinlijke wedervaren van jonge vrouw in een moreel failliet Kenia. Het is de betrachting van de scriptie om zowel de esthetische en epistemologische breuklijnen te overbruggen als de verschillende lokale context (Frans West-Afrika versus Brits Oost-Afrika) waarbinnen de romans zich situeren door op coherente wijze de analytische en synthetische operaties bloot te leggen die beide auteurs hebben neergeschreven. De romans zijn dan ook geselecteerd op basis van hun statuut als typevoorbeeld van realistische en satirische dan wel dystopische representaties van een (post)koloniaal Afrika.

De status van klassieker die aan elk van deze werken kleeft heeft geleid tot een veelvoud aan diepgravende analyses, met inbegrip van comparatieve benaderingen die de desbetreffende boeken aan elkaar linken. Schipper plaatst bijvoorbeeld *Les bouts de bois de Dieu* en *A Grain of Wheat* tegenover elkaar. Clara Tsabedze heeft dan weer een recente analyse gewijd aan de relatie tussen de postkoloniale romans van beide auteurs.<sup>27</sup> De ideologische grondslag van hun oeuvre en de relatie tot een marxistische en sociaal-realistische esthetiek werd doorgelicht door onder meer Edris Makward en M. Keith Booker.<sup>28</sup> Hun didactische waarde als historiograaf werd dan weer aangetoond door Schipper<sup>29</sup> en Victor O. Aire<sup>30</sup> voor Sembène en door Robert Elliot Fox, Jairus Omuteche en Charles Cantalupo voor Ngũgĩ.<sup>31</sup> Verder vormen ook de vele eigen essays van Ngũgĩ, de talrijke interviews met Sembène en een biografie van de hand van Samba Gadjigo<sup>32</sup> een solide basis om op verder te werken.

Tot slot wil ik kort stilstaan bij de onvermijdelijke implicaties die eender welke ruimtelijke en thematische afbakening met zich meebrengt. Zoals eerder gesteld liggen Ngũgĩ en Sembène in aanzienlijke mate voor de hand binnen een betrachting als deze, omdat ze als weinig andere auteurs niet alleen begaan waren met het registreren van maatschappelijke verandering maar ook met het voortstuwen ervan. De consensus onder historici en literatuurwetenschappers hierover is aanzienlijk. Daarenboven zijn weinig auteurs in dergelijke mate zo zelf-reflexief, systematisch en uitvoerig te werk gegaan. Ik wil dus onderlijnen

---

<sup>26</sup> F. Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" in: *Social Text*, nr. 15 (1986), pp. 65-88.

<sup>27</sup> C. Tsabedze, *African independence from francophone and anglophone voices : a comparative study of the post-independence novels by Ngugi and Sembène*, New York: Peter Lang, 1994.

<sup>28</sup> E. Makward, "Literature and Ideology" in: *Issue: A Journal of Opinion*, 2 nr. 2 (1972), pp. 25-31.

en M. K. Booker, "African Literature and the World System: Dystopian Fiction, Collective Experience, and the Postcolonial Condition" in: *Research in African Literatures*, 26 nr. 4 (Winter, 1995), pp. 58-75.

<sup>29</sup> M. Schipper, "Toward a Definition of Realism in the African Context", p. 562.

<sup>30</sup> V. O. Aire, "Didactic Realism in Ousmane Sembène's *Les Bouts de Bois de Dieu*", in: *The Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, 11 nr. 2 (1977), pp. 284-5.

<sup>31</sup> R. E. Fox, "Engaging Ngugi" (Review essay) in: *Research in African Literatures*, 34 nr. 4 (2003), p. 116., J. Omuteche, "Historification and Kenya's Plural Identities: Re-reading Ngugi's Historiography" in: *Eastern African Literary and Cultural Studies*, 1 nrs. 1 & 2 (2014), pp. 107-116. en C. Cantalupo (ed.), *Ngugi wa Thiong'o: Texts and Contexts*, Trenton N.J.: Africa World Press, 1995.

<sup>32</sup> S. Gadjigo, *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*, vert. M. Diop, voorwoord D. Glover, Bloomington: Indiana University Press, 2010.

dat ik de werken van Sembène en Ngũgĩ als uitgangspunt neem en niet de culturele context waarin ze opereren. De Duitse literatuurwetenschapper Janheinz Jahn was één van de eerste om met betrekking tot Afrika te stellen dat een geografische context niet tot literaire categorie kan worden getransponeerd.<sup>33</sup> Zoals de Beninse filosoof Paulin Hountondji vaststelt: “Culture is petrified in a synchronic picture, flat and strangely simple and univocal, and is then contrasted with other cultures which are also trimmed and schematized for the sake of the comparison.”<sup>34</sup> Hountondji pleit daarom voor vergelijkingen op basis van empirische gegevens, voortkomend uit een zorgvuldig geselecteerd geografisch gebied, in plaats van zich te baseren op een artificieel waardesysteem waarmee ‘een cultuur’ doorgaans gelijkgesteld wordt. Sembène en Ngũgĩ, of beter gesteld hun voornoemde romans, fungeren daarom als mijn empirische gegevens. De brede geografische reikwijdte tussen Senegal en Kenia is enkel van belang als toetssteen voor de verschillende historische contexten waarmee de auteurs werden geconfronteerd. Zoals Dorothy S. Blair stelt: hoe breder het geografisch perspectief, hoe groter de oogst aan perspectieven op de realiteit.<sup>35</sup>

### **Naar een interdisciplinaire benadering**

In zijn artikel “Fact and Fiction in *God’s Bits of Wood*” maakt James A. Jones, de titel verraadt het al, een afweging van feitelijke, historisch aantoonbare elementen en die zaken die door Sembène werden “uitgevonden” in diens romanbewerking van de befaamde spoorwegstaking in Frans-West-Afrika.<sup>36</sup> Jones’ doorlichting van de literaire en geschiedkundige componenten in het werk is zonder meer verdienstelijk. Vooral de confrontatie met Frederick Coopers werk over deze episode levert vruchtbare inzichten op.<sup>37</sup> Het is echter daar waar Jones stopt, namelijk bij een haast kwantitatieve lijst van feiten en verzinsels, dat mijn benadering van de roman wil verdergaan. Het reduceren van Sembènes bewerking tot een louter artistiek en ideologisch project doet afbreuk aan de mechanismen die ermee gepaard gaan. Het adapteren van de werkelijkheid binnen een nieuw literair discours doet niet alleen een licht schijnen op de visie van de auteur maar ook op dat wat collectief geaccepteerd kan worden door het publiek. Zoals Luise White stelt: “Lies are constructed: what is to be lied about, what a lie is to consist of, how it is to be told, and whom it is to be told to, all reveal a social imaginary about who thinks what and what constitutes credibility.”<sup>38</sup> Dit geldt evenzeer voor fictie. Dat wat “geveinsd wordt” is meer dan een imaginaire constructie dat ontstaat binnen

---

<sup>33</sup> J. Jahn, *Neo-African Literature*, New York: Grove Press, 1969, p. 21.

<sup>34</sup> P. J. Hountondji, “True and False Pluralism” (1973) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, T. Olaniyan en A. Quayson (ed.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 265.

<sup>35</sup> D. S. Blair, *African Literature in French*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. ix.

<sup>36</sup> J. A. Jones, “Fact and Fiction in God’s Bits of Wood” in: *Research in African Literatures*, 31 nr. 2 (2000), pp. 117-131.

<sup>37</sup> Jones refereert naar F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. en F. Cooper, “‘Our Strike’: Equality, Anticolonial Politics and the 1947-48 Railway Strike in French West Africa” in: *The Journal of African History*, 37 nr. 1 (1996), pp. 81-118. Daarnaast biedt ook W. O. Maloba interessante inzichten: W. O. Maloba “Ngugi and Kenya’s History,” in: Lovesay (O.) *Approaches to Teaching the Works of Ngugi was Thiong’o* (2012) pp. 60-63.

<sup>38</sup> L. White, “Telling More: Lies, Secrets, and History” in: *History and Theory, Theme Issue: “Not Telling”: Secrecy, Lies, and History* 39 nr. 4 (2000), p. 11.

het literaire vermogen van een geestelijke vader. Fictie, zoals Ngũgĩ reeds aangaf, analyseert en synthetiseert. Om dit naar waarde te schatten dient de geschiedkundige zich van zijn of haar feitenfetisj te ontdoen. Een zijsprong langs de sociologische en narratologische literatuurwetenschappen kan daarbij van grote hulp zijn.

In zijn recente literatuursociologisch handboek *Ik en de stad* stelt de Gentse literatuurwetenschapper Bart Keunen dat de kunstenaar de moderne maatschappij op drie manieren kan becommentariëren, namelijk op affectieve, conceptuele of mimetische wijze. Deze corresponderen grofweg met een emotionele, ideologische en utopische reactie op de realiteit, die op hun beurt elk geanalyseerd kunnen worden aan de hand van resem theoretische kaders en systemen.<sup>39</sup> Een ideologische interpretatie van *Les bouts de bois de Dieu* kan bijvoorbeeld erg gebaat zijn met de visies die marxistisch geïnspireerde wetenschappers als György Lukács en Frederic Jameson hebben nagelaten. Esthetische benaderingen tot de omliggende werkelijkheid vertrekken namelijk altijd vanuit diezelfde werkelijkheid, zoals ook Paul Fussell aantoot.<sup>40</sup> Kunst en literatuur worden immers op tijds- en plaatsgebonden wijze geconceptualiseerd. Het is de dialoog tussen dergelijke literatuursociologische inzichten enerzijds en historische analyses anderzijds, bijvoorbeeld van Babacar Fall en Cooper over Senegal<sup>41</sup> en John Lonsdale en E. S. Atieno Odhiambo over Kenia<sup>42</sup>, dat een meer gelaagde benadering van de roman als literaire getuigenis mogelijk maakt. Op deze manier kan worden bijgedragen aan een historiografische traditie die bij voorbaat interdisciplinair is creatief is. Bij gebrek aan ‘conventioneel’ bronnenmateriaal in Afrika is een interessante kruibestuing ontstaan tussen diverse academische terreinen, wat de kritische zin van onderzoekers heeft aangescherpt en hun inhoudelijke horizon verbreed.<sup>43</sup>

Tot slot wil ik kort de aandacht vestigen op de narratologie als antwoord op de onvermijdelijke “narratisering” van de werkelijkheid waar eerder Hayden White en Frank Ankersmit op wezen. De romanschrijver, de historische getuige of de wetenschapper, allen gieten ze de werkelijkheid die ze percipiëren in een verhaal. Niettemin wordt de impact van de narratieve vorm van kennisoverdracht dikwijls over het hoofd gezien, zoals onder andere ook J. D. Y. Peel vaststelt.<sup>44</sup> Maar zoals Peel het historiseren van geschreven getuigenissen zonder het narratieve aspect ervan in rekening te brengen bekritiseert, lijkt de narratologie als onderdeel van de literatuurwetenschappen dan weer te weinig aandacht te besteden aan

---

<sup>39</sup> B. Keunen, *Ik en de stad: Fantasmagorie-, ideologie- en utopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*, Gent: Academia Press, 2015, pp. 2-5.

<sup>40</sup> P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford: Oxford University Press, 1975.

<sup>41</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. en Fall (B.) “Orality and Life Histories: Rethinking the Social and Political History of Senegal,” in: *Africa Today* 50 nr. 2 (2003) pp. 55-65.

<sup>42</sup> J. Lonsdale en A. Odhiambo, *Mau Mau and Nationhood: Arms, Authority & Narration*, Oxford: James Currey, 2003.

<sup>43</sup> B. M. Cooper, “Oral Sources and the Challenge of African History” in: J. E. Philips, *Writing African History*, Rochester: Rochester University Press, 2005, pp. 209-10.

<sup>44</sup> J. D. Y. Peel, “For Who Hath Despised the Day of Small Things? Missionary Narratives and Historical Anthropology” in: *Comparative Studies in Society and History* 37 nr. 3 (1995), p. 582.

het historische, namelijk de specificiteit van de sociale, politieke en culturele context. Mieke Bal lijkt met *De theorie van vertellen en verhalen*<sup>45</sup> een universele blauwdruk aan te bieden voor een verhaalanalyse die te weinig ruimte laat voor tijds- en plaatsgebonden variatie. Wanneer we de narratieve bewerking door de romanschrijver willen reconstrueren, dan is dat net om diens respons tot de specifieke context in kaart te brengen. Een contextuele en narratologische analyse kunnen dus niet functioneren zonder elkaar.

Op dit punt kunnen we al noteren dat romans, en dan in het bijzonder deze die Sembène en Ngũgĩ ons hebben nagelaten, erin slagen via een alternatieve voorstellingswijze de werkelijkheid bevattelijk te maken én te beïnvloeden. Romanciers zijn dus zowel actoren als analytici. Sembène en Ngũgĩ schreven geëngageerd, met de expliciete bedoeling om te onderrichten en te beïnvloeden. Gezien hun aanzienlijke impact en observatievermogen zou een geschiedenis van Senegal of Kenia in de decennia na de onafhankelijkheid onvolledig zijn zonder hun oeuvre en de invloed die het heeft gehad in acht te nemen. Tevens kunnen hun romans een brug slaan tussen de literatuurwetenschap en de geschiedenis als disciplines. Deze lijken meer verwant dan ze zich zelf lijken te realiseren. De narratologische verhaalanalyse, de literatuursociologische studie van artistieke representaties als graadmeter van maatschappelijke verandering en de louter geschiedkundige benadering van sociale en politieke transformaties in de ruimte kunnen gezamenlijk een nieuw perspectief opleveren. Een perspectief dat voortkomt uit uiterst persoonlijke visies die tegelijk collectief verankerd zijn, en dat de psychologische en emotionele conditie van het historische subject blootlegt en tegelijk een inzicht biedt in de bredere mentaliteit waar die aan deelneemt. Het is namelijk in de subjectiviteit van verhalen dat hun grootste relevantie ligt.

---

<sup>45</sup> M. Bal, *De Theorie Van Vertellen En Verhalen: Inleiding In De Narratologie*, 5<sup>de</sup> editie, Muiderberg: Coutinho, 1990.

## DEEL I : THEORETISCHE REFLECTIES

---

Wanneer het gaat over de analyse van teksten, zoals in dit project het geval is, kan worden gesteld dat theoretische uitgangspunten zo goed als meteen uitmonden in methodologische keuzes. De theorie van teksten behelst namelijk ontologische en epistemologische aannames. Deze beantwoorden niet alleen het *wat* maar ook het *hoe* van tekstuele betekenisoverdracht. In een eerste deel zal daarom een antwoord worden gezocht op deze vragen. De vragen wat romanteksten zijn, welke kennis ze kunnen genereren en op welke manier komen aan bod in de eerste twee hoofdstukken. Het derde hoofdstuk zal nagaan welke positie de roman inneemt in Afrika en welke implicaties dit kan hebben voor deze hermeneutische onderneming.



## Hoofdstuk één | Over literatuur

“daar geschiedschrijvers nauwkeurig, waarheidslievend en geenszins bevooroordeeld dienen en horen te zijn, en eigenbelang noch angst, wrok noch genegenheid hen mag afbrengen van de weg van de waarheid, die als moeder de geschiedenis heeft, rivale van de tijd, archief van alle daden, getuige van het verleden, voorbeeld en raad voor het heden, waarschuwing voor de toekomst.”<sup>46</sup>

Miguel de Cervantes Saavedra roemt in zijn *Don Quichot van La Mancha*, voor velen de oer-roman binnen de westerse canon, het métier van de geschiedschrijver als waarheidslievend en moreel integer. Cervantes zou geen genie geweest zijn had hij net het begrip waarheid in zijn roman niet op losse schroeven gezet. Don Quichot, dat is bekend, liet zich meer meeslepen door romans dan goed voor hem was. De bovenstaande passage, die de zoektocht naar waarheid celebreert als een collectief goed, staat daarbij in schril contrast met de individuele mentale dwaaltocht waar de protagonist aan ten onder gaat. Het hoeft dus niet te verwonderen dat Jorge Luis Borges, specialist inzake het door elkaar haspelen van waarheid en fictie, in zijn kortverhaal *Pierre Menard, schrijver van de Quichot* op magistrale wijze een loopje neemt met deze vermeende tegenstelling tussen werkelijkheid en fictie. Zijn Pierre Menard herschrijft de Quichot op identieke wijze, woord voor woord, maar dan geheel verschillend. Zijn tekst lijkt dan wel een exacte kopie van het origineel uit de zeventiende eeuw, de *intentie* en het *wereldbeeld* die achter de tekst schuilgaan zijn radicaal verschillend, wat het voor de verteller ontegenzeggelijk een nieuw werk maakt. En wat de geschiedenis betreft: dat is volgens Menard niet wat gebeurd is maar wat wij achten gebeurd te zijn. “De slotclausules – voorbeeld en advies voor het heden, waarschuwing voor de toekomst – zijn schaamteloos pragmatisch”<sup>47</sup> zo luidt Menards ultieme bedenking. Geschiedschrijving is een pragmatische onderneming: er schuilt een intentie achter. Tevens ontstaat ze uit en refereert ze naar een bepaalde werkelijkheid. Ze kan ook niet zonder toehoorders, of eerder lezers. Geschiedschrijving kan maar iets leren als er gegadigden zijn. En zoals in de inleiding reeds werd aangegeven, het is een kunst, een zorgvuldige aaneenschakeling van woorden die elk hun eigen lading dragen. Want taal kleurt immers altijd de realiteit. Kortom, historiografie is doelgericht, relatief, esthetisch en talig geconstrueerd. Laat dit nu net eveneens opgaan voor literatuur.

In zijn *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*<sup>48</sup> onderscheidt de Franse literatuurwetenschapper Antoine Compagnon vijf aandachtspunten bij de literatuurwetenschappelijke analyse van een tekst. Deze zijn achtereenvolgens het esthetische aspect of literariteit van een werk (wat het tot literatuur maakt), de intentie van de auteur, hoe de tekst de realiteit representeert, de receptie van

---

<sup>46</sup> M. De Cervantes Saavedra, *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, vert. B. van de Pol, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1605, 2012, p. 80.

<sup>47</sup> J. L. Borges, *De aleph en andere verhalen*, vert. B. van de Pol, Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 2013, p. 142.

<sup>48</sup> A. Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Parijs: Seuil, 1998.

de tekst door de lezer en tot slot het taalgebruik. Compagnon slaagt er in, in dezelfde trant van M. H. Abrams in zijn klassieker *The Mirror and the Lamp*,<sup>49</sup> literaire teksten zowel in de diepte als in de breedte ten volle te benaderen. Bij de eigenlijke analyse van de hier besproken romans die later volgt zal ik dan ook dankbaar gebruik maken van Compagnons model. In dit hoofdstuk, waarin de aard van literaire teksten wordt nagegaan en dan vooral met betrekking tot de historische werkelijkheid, wil ik echter stilstaan bij de implicaties van elk van deze aspecten voor de historische interpretatie van romans. Eerst pinnen we vast wat we juist verstaan onder het begrip roman. In haar meest uitgeklede vorm is dat het samenspel van drie componenten: handelende personages, een omschreven setting en een plot die in een narratieve structuur in proza naar een conflict toewerkt.<sup>50</sup> Daaraan koppel ik het geloof, eveneens beleden door de romantheoreticus Michel Butor, dat een roman een nieuw bewustzijn van de werkelijkheid genereert, waarbij deze uitgelegd, aangeklaagd of aangepast wordt.<sup>51</sup> Het is deze performatieve relatie tot de realiteit dat de kern zal uitmaken van dit betoog. Dit betekent niet dat literatuur daartoe te reduceren valt. Literatuur is namelijk een samenspel van factoren en actoren, zoals in de volgende paragrafen, geënt op de indeling van Compagnon, zal blijken.

### Literatuur als schoonheid

Literatuur is een evaluatieve verzameling van teksten die zich in eerste instantie onderscheiden van andere teksten door een moeilijk meetbare artistieke kwaliteit. Hier bekijken we dus literatuur als *belles-lettres*. Over kleuren en geuren valt niet te twisten, dus ook niet over wie wat hoeft te verstaan onder het begrip 'schoon'. Dit behelst een waardeoordeel dat tijds- en plaatsgebonden is. Literaire categorieën zijn daarom niet universeel maar afhankelijk van tijd en plaats. Wat op een bepaald ogenblik als literatuur beschouwd wordt ligt echter niet in de handen van een oneindig aantal lezers. Het zijn esthetische modes, academische instellingen en cultureel dominante groepen in de samenleving die dit bepalen. Een eerste bewijs dus dat literatuur niet zomaar voortvloeit uit de pen van één individu, maar berust op een samenspel van allerlei zaken en mensen. De ultieme betrachting van het literaire bedrijf blijft niettemin een talig relaas dat op een esthetisch waardevolle manier wordt vervaardigd. Literaire teksten zijn in de eerste plaats literair, en dat via een specifiek soort taalgebruik. Adepten van het *l'art pour l'art* principe houden het hierbij. Veel schrijvers, en al zeker Afrikaanse zoals we verder zullen zien, zijn het hier roerend mee oneens. Dat neemt niet weg dat formalistische benaderingen van literatuur zoals het *New Criticism* ongelijk hebben wanneer ze stellen dat literaire teksten zich niet zomaar laten parafraseren. De vorm en de manier waarop ze vertellen bepalen de kern van hun identiteit. Hieruit vloeit voort dat we de 'waarheidsgetrouwheid' waarvoor bijvoorbeeld heel wat realistische romans geprezen worden in vraag moeten stellen. Bovendien weten we sinds *de linguistic*

---

<sup>49</sup> M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press, 1953.

<sup>50</sup> J. Sullivan, "Redefining the Novel in Africa", p. 178.

<sup>51</sup> M. Butor, *Essais sur le roman*, Parijs: Gallimard Collection "Idées", 1969, p. 10.



turn dat taal, al dan niet in een literaire gedaante, nimmer transparant is. Daarover straks meer. Wat de 'literariteit' van literatuur betreft kunnen we vaststellen dat dit er mede voor zorgt dat literatuur geen spiegel is, zoals ook Catherine Belsey stelt in haar *Critical Practice*.<sup>52</sup> Dit lijkt vanzelfsprekend, maar we mogen dit zeker niet uit het oog verliezen.

### De auteur en diens intentie

De auteur en de mate waarin deze invloed heeft (of zou moeten hebben) op de interpretatie van diens creatie vormt een hevig en chronisch debat binnen de literatuurwetenschappen. De meningen lopen uiteen van een sterk geloof dat kunst in alle gedaanten en ten alle tijden autobiografisch is, denk aan Federico Fellini's befaamde woorden "All art is autobiographical; the pearl is the oyster's autobiography",<sup>53</sup> tot het credo van formalisten en de New Critics dat de intentie noch het leven van de auteur een invloed uitoefenen op de betekenis van de tekst. Deze laatsten noemen het geloof in het tegendeel dan ook de *intentional fallacy*. Tegenwoordig is men het er over eens dat de auteur als individu niet gelijk is aan de auteur als schepper, iets waar Marcel Proust overigens al heilig van overtuigd was in zijn *Contre Sainte-Beuve*.<sup>54</sup> Toch is het weinig zinvol te stellen dat kunst, of het nu in woorden is of in marmer, compleet losstaat van haar schepper. Kunst verbeeldt een virtueel gegeven; een narratief, een idee, een esthetisch vervormde portrettering van een reële scène, dat onvermijdelijk ontsproten is uit de verbeelding en de artistieke kunde van de maker. Wat de rol van de kunstenaar, in dit geval de auteur, betreft wil ik daarom een onderscheid maken tussen de moedwillige intentie van de auteur en de onvrijwillige sporen die deze nalaat en voortkomen uit haar of zijn eigen leefwereld, wereldbeeld, vorming, ervaring, en zo meer. De nadruk op de betrachtting die de auteur veruitwendigt met haar of zijn tekst vindt men terug in Abrams pragmatische poëtica. Daarin staat centraal wat de auteur voor ogen heeft, welke dubbele agenda er schuilgaat achter het artistieke proces. Wil de auteur kennis overbrengen en verspreiden onder zijn lezers? Wil zij of hij politieke ideeën consolideren in de samenleving? Of is de auteur in zichzelf gericht? Het kan namelijk ook gaan om een expressie van de diepste zielenroerselen, een reflectie van de innerlijke ervaring van de buitenwereld. Het kan ook niets van dit alles zijn, namelijk een auteur die *impassibilité* nastreeft zoals Gustave Flaubert of Naguib Mahfouz in zijn Caïro-trilogie. Deze auteur wil een objectief inzicht bieden op het functioneren van de menselijke psyche in relatie tot de samenleving. Dit verklarende project kan zo ver doorgetrokken worden zoals in naturalistische romans van Émile Zola's dat we ons opnieuw bevinden bij de auteur als kennisdrager, en de cirkel terug rond is. Het zou uitermate naïef en zonder meer verkeerd zijn te denken dat Ousmane Sembène en Ngũgĩ wa Thiong'o geen bijkomende intentie hadden wanneer ze hun romans neerpenden naast het schrijven zelf als artistieke activiteit. Uiteraard traden zij bewust in interactie

---

<sup>52</sup> C. Belsey, *Critical Practice*, 2<sup>de</sup> editie, Londen: Routledge, 1980, 2002, p. 3.

<sup>53</sup> E. Walter, "Federico Fellini: Wizard of Film" in: *Atlantic*, Greenwich, Connecticut, December (1965)

<sup>54</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*, voorwoord door B. Fallois, Parijs: Gallimard, 1954.

met de maatschappij, en hadden zij een welbepaalde visie te ventileren met een overtuigingskracht waar niet overheen te kijken valt. Dat hebben ze dan ook meermaals zelf expliciet aangegeven. Zij vallen geenszins te sorteren onder het *l'art pour l'art* principe waar de Russische formalisten en de New Critics zo dol op waren. Toch mogen hun werken niet gereduceerd worden tot de intenties die ze belichamen. De invloed van de auteur reikt namelijk verder dan de bewuste strategieën die deze aan de dag legt. Het New Historicism van onder meer Stephen Greenblatt toont aan dat de auteur een product is van haar of zijn tijd, in al haar veelvormigheid en complexiteit, zonder daar een synthese van te zijn. De tekst draagt onvermijdelijk sporen van de tijd en de plaats waarin de auteur leeft of leefde, zonder dat de auteur daar wellicht zelf acht op sloeg. Deze sporen zijn geen puzzel die stukje voor stukje kan samengelegd worden om het hele plaatje van de *couleur locale* te bekomen. Het gaat om selectieve elementen die gezegd worden (of net worden weggelaten) om het werkelijkheidsgehalte te verhogen of het verhaal consistent te maken met de leefwereld van de lezer. Zeker wanneer het teksten betreft die veraf liggen in de tijd kunnen deze impliciete referenties schatten aan informatie opleveren aan historici.

De auteur schemert dan wel door in de tekst, toch behelst deze niet één welomlijnd individu dat aan de basis ligt van al dan niet opzettelijke verwijzingen naar diens leefwereld. Zoals altijd blijken de zaken iets complexer te liggen. Wayne C. Booth doorploegt in zijn uiterst lijvige *The Rhetoric of Fiction* heel minutieus de auteurs- en vertellersfiguur in al hun facetten, iets waar hier noch de mogelijkheid noch de doelstelling toe is. Toch is het nuttig zijn *implied author* mee te nemen in de komende analyses. Daaronder verstaat Booth het fenomeen dat de lezer de auteur reconstrueert op basis van indicaties in de tekst. Zo valt de auteur ergens tussen haar of zijn sociale individu in de werkelijkheid en haar of zijn persona in het narratief.<sup>55</sup> Daardoor kan het auteursbeeld dat de lezer zichzelf voorhoudt variëren naargelang stijl en inhoud van het betreffende werk, wat betekent dat binnen één oeuvre meer auteursfiguren kunnen opduiken. Bovendien kan elke lezer van hetzelfde werk zich daarbij een andere auteur voorstellen. Sinds Booth spreken we dus van een virtuele en een reële auteur. Zeker wanneer van beide auteurs die hier aan bod zullen komen twee esthetisch én inhoudelijk verschillende werken onder de loep zullen worden genomen kan dit zeer interessante inzichten opleveren. Het feit dat 'de auteur' op die manier een veelvormige constructie blijkt te zijn bestaande uit haar of zijn eigen leven, leefomgeving, opvattingen en esthetische zin, het oeuvre én elke individuele lezer haar of zijn voorstellingsvermogen, demonstreert dat het ontrafelen van 'de betekenis' die 'de auteur' voor ogen had een complexe en grotendeels op gissen gebaseerde onderneming is. Voor we het weten projecteren we eender welke betekenis op een tekst en doen we aan 'overinterpreteren'. Maar zoals wetenschapsfilosofen Leezenberg en De Vries constateren: "in veel gevallen kennen we [de betekenis] niet, of alleen via de tekst, of zullen we moeten toegeven dat een

---

<sup>55</sup> W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, p. 71. Zie ook Jean Starobinski's analyse van de impliciete Rousseau in J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Parijs: Gallimard, 1976.

tekst betekenissen kan hebben die een auteur niet voorzag. Maar als we bepaalde interpretaties afwijzen als het product van 'overinterpreteren', veronderstellen we dan niet impliciet dat er een – mogelijk verborgen – juiste betekenis in een tekst ligt opgeslagen, namelijk Dat Wat de Tekst Werkelijk Zegt [?]."<sup>56</sup> Op deze vaststelling komen we later terug.

### **De werkelijkheid en haar representatie**

Literatuur kan niet bestaan zonder een realiteit waarnaar verwezen wordt; waarmee ze interageert, die ze becommentarieert en bekritiseert. Dat doet ze via reconstructies van een denkbeeldige werkelijkheid, die weliswaar niet overeenstemt met de realiteit maar er toch uit voortkomt. Dikwijls dienen die imaginaire situaties als kleine gevalstudies, omgeven in een specifiek tijds- en ruimtekader, die een universele waarheid uitdrukken. Aan de hand van helden en hun wedervaren in een welomlijnde plotstructuur worden (her)kenbare waarheden over de *condition humaine* geëtaleerd. Literaire teksten gelden zo als 'concrete universals'. In het antieke Griekenland werd reeds grondig gereflecteerd over de waarde van poëzie als vorm van kennis over de werkelijkheid. Plato verwierp poëzie omdat het enkel de zichtbare werkelijkheid presenteert in plaats van de ideële wereld die daarachter schuilgaat en de essentie vormt van kennis. Socrates voegde daaraan toe dat artistieke mimesis de gevoelens bespeelt in plaats van de ratio, waardoor ze nooit ware kennis kan doorgeven. Aristoteles zag het anders, hij plaatste poëzie boven geschiedschrijving omdat de dichtkunst net het particuliere van de geschiedenis ontstijgt, en aan de hand van concrete voorbeelden universele waarheden te berde brengt. Dat poëzie, en literatuur in het algemeen, kennis kan uitdragen werd een idee waar men nog lang aan ging vasthouden. Tijdens de romantiek was het de waarheid van hart en ziel die het schrijverschap stuwde,<sup>57</sup> terwijl het negentiende eeuwse positivisme in de wetenschap evenwijdig liep aan de hoogdagen van de realistische en naturalistische grote roman. Sinds begin vorige eeuw begon het geloof in de mimetische kracht van literatuur geleidelijk af te kalven. Individuele perceptie beïnvloedt namelijk de representatie en interpretatie van de werkelijkheid. De Nouvelle Critique, en dan met name Roland Barthes, verlegden de aandacht naar *l'effet de réel*, zaken in de tekst die de realiteit niet weerspiegelen maar tastbaar maken. De iconiciteit werd belangrijk, namelijk de graad van het werkelijkheidsgehalte van een tekst. Deze kan variëren naargelang de keuzes van de auteur, of het genre waarbinnen deze zijn werk wil plaatsen. Julia Kristeva onderstreepte dat intertekstualiteit evenzeer belangrijk was. Teksten ontstaan namelijk vooral uit andere teksten. Uit de bespreking van de romans in het tweede deel zal duidelijk worden dat hun relatie tot de werkelijkheid inderdaad mede bepaald wordt door esthetische evoluties, hun verhouding tot andere teksten, en ideologische motieven van de auteur. Elk van deze drie elementen zijn op hun beurt beïnvloed door sociale, politieke en culturele

---

<sup>56</sup> M. Leezenberg en G. De Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001, 2007, p. 22.

<sup>57</sup> L. B. Cebik, *Fictional Narrative and Truth, An Epistemic Analysis*, Lanham, New York en Londen, University Press of America, 1984, pp. 6-7.

ontwikkelingen die zich in de extra-literaire realiteit voltrekken. Teksten zijn dus wel degelijk producten van de werkelijkheid, alleen verloopt hun ontstaansproces niet eenduidig en lineair. Ook de manier waarop we referenties naar de realiteit kunnen opsporen ligt niet vast.

Volgens Mineke Schipper<sup>58</sup> is de werkelijkheid en de manier waarop we daar kennis over bereiken namelijk sociaal bepaald en dus relatief. Ze wijst erop dat literatuur geen lijst feiten behelst, maar de realiteit als toetssteen neemt. De relatie werkt bovendien in twee richtingen. Wanneer maatschappelijke normen worden ontmanteld in een literair werk kan dit repercussies hebben voor het sociale en politieke systeem. Getuige daarvan, en bovendien zeer actueel, is de bij wijlen moeilijke relatie tussen autoriteiten en artistieke vrijheden. De auteur zelf kan volgens Schipper twee stellingen nemen. Hij kan geloven in een menselijk vermogen tot objectieve kennis, en hij kan dat niet. Sinds de modernistische avant-garde, en al zeker met de opkomst van het postmodernisme, is men zich in Europese literaturen gaan afkeren van de idee dat kennis op eenduidige wijze overdraagbaar is. Taal is immers troebel en stuurt een oneindige reeks plausibele representaties en interpretaties. De enige realiteit die volgens hen overblijft is het eigen ik. Afrikaanse literatoren, zoals we zullen zien, zijn minder geneigd tot navelstaren. Hun doel ligt namelijk buiten zichzelf, in de werkelijkheid zoals die is, en vooral zoals die naar hun inzien zou moeten zijn. De auteurs die hier bestudeerd zullen worden behoren daarmee tot de eerste categorie: zij die vasthouden aan een realistische esthetiek, en dus aan de mimetische poëtica.

### **De lezer en diens interpretatie**

De Franse schrijver Georges Perec noemt het lezen “un jeu qui se joue à deux”<sup>59</sup> Auteurs kunnen dan wel kiezen hoe ze zelf staan tegenover de werkelijkheid en de (on)mogelijkheid om haar weer te geven, over wat de lezer daarover denkt hebben ze niets te zeggen. Auteurs kunnen een fictieel relaas, geënt op de realiteit, construeren, maar het is aan de lezer om deze vervolgens te deconstrueren. Sterker nog: in de jaren 1960 ontstaat binnen het ideeëngoed van de Nouvelle Critique de opvatting dat niet de auteur maar de lezer de tekst ‘construeert’. In het kielzog van het Franse structuralisme en de idee gecreëerd door onder meer Jacques Lacan dat, aangezien taal niet eenduidig is, een oneindige reeks interpretaties mogelijk zijn die elk een eigen vorm krijgen tijdens het cognitieve (en creatieve) proces van ‘het lezen’ heeft Roland Barthes de auteur doodverklaard en de geboorte van de lezer uitgeroepen.<sup>60</sup> Het is uiteraard zo dat elke lezing een andere interpretatie kan opleveren. De meest prominente getuigenis daarvan is dan ook de literatuurwetenschappelijke praktijk zelf en de onenigheid daarbinnen. Toch, zo hebben we net gezien, bepaalt de auteur wel degelijk voor een aanzienlijk deel ‘de betekenis’ van een tekst, ook al weten we

---

<sup>58</sup> M. Schipper, “Toward a Definition of Realism in the African Context”, pp. 559-560.

<sup>59</sup> G. Perec, “En dialogue avec l’époque” in: D. Bertelli en M. Ribière (eds.), *Entretiens et conférences, Vol. II 1979-1981*, Nantes: Joseph K., 2003, p. 58.

<sup>60</sup> R. Barthes, “La mort de l’auteur” in: *Oeuvres complètes*, tome 3, Parijs: Seuil, 2002.

ondertussen dat een tekst meerdere betekenissen kan hebben en meerdere interpretaties toegelaten zijn. Het is de betreurde Umberto Eco die ons uit de nood helpt.

In twee van zijn bekendste literatuurwetenschappelijke werken demonstreert Eco dat een doorgedreven relativistische opvatting omtrent representatie en interpretatie foutief is. In *Lector in Fabula*<sup>61</sup> ontwikkelt Eco het concept van de 'modellezer'. Deze lezer op papier beantwoordt aan een reeks normen die de elke auteur zelf vooropstelt. De auteur veronderstelt namelijk dat de lezer de intentie van de auteur zal begrijpen, zelfs in dat wat niet expliciet gezegd wordt. Eco situeert auteur en lezer in éénzelfde interactieve veld waar allusies en semantische associaties die deel uitmaken van de discursieve strategie van de auteur door de lezer worden overgenomen. De voorwaarde is dus een gedeelde culturele en semiotische achtergrond waardoor de lezer op zinvolle manier de boodschap van de auteur kan decoderen. Auteur en lezer sluiten dus een pact, waarbij de auteur de spelregels opstelt voor 'Perecs spel' waar beiden aan deelnemen. De lezer heeft dus geen eindeloze reeks opties zoals deconstructionisten poneerden. In een tweede werk, *Les limites de l'interprétation*,<sup>62</sup> stelt Eco immers dat teksten qua betekenissen gelimiteerd zijn om net een zinvolle interpretatie mogelijk te maken. Een tekst kan dan wel in principe op een eindeloos aantal manieren worden geïnterpreteerd, toch komt het erop aan om plausibele interpretaties te onderscheiden die in een logisch verband treden met de intentie die achter de tekst schuilt. Interpretaties zijn dus niet vrijblijvend. Zoals Mieke Bal verklaart is elke interpretatie slechts een poging die zo goed mogelijk gefundeerd dient te worden.<sup>63</sup> Deze moet een zekere mate van consistentie vertonen met de tekst waarop het betrekking heeft. Meerdere interpretaties zijn daarbij mogelijk die zich onderling onderscheiden op basis van een graad van waarschijnlijkheid.<sup>64</sup> En zo komen we terug bij de auteur en diens tekst.

Het is belangrijk te noteren dat niet alleen de lezer 'leest'. Ook de auteur heeft namelijk eerst de werkelijkheid 'gelezen'. Als mens 'lezen' we alles. Zoals Wolfgang Iser stelt: mensen interpreteren alles en doen dit continu.<sup>65</sup> Eén soort lezer draagt echter een speciale verantwoordelijkheid: de wetenschapper die aan tekstkritiek doet. Zijn analyse is allerm minst vrijblijvend. Zij of hij dient de tekst aan een doordacht en consequent onderzoek te onderwerpen. Zeker taalkundigen, zoals bijvoorbeeld Susan Gal, zijn zich bewust van de implicaties van het eigen perspectief wanneer relevante elementen in de tekst geselecteerd en afgewogen worden.<sup>66</sup> Eco wees er daarnet al op dat zinvolle interpretaties plaatsvinden binnen een interactief veld waar herkenbaarheid via een gemeenschappelijke talige en culturele bagage noodzakelijk is. Als onderzoeker teksten lezen die helemaal niet deel uitmaken van de eigen culturele sfeer kan dus

---

<sup>61</sup> U. Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, vert. M. Bouzaher, Parijs: Grasset, 1985.

<sup>62</sup> U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, vert. M. Bouzaher, Parijs: Librairie générale française, 1994.

<sup>63</sup> M. Bal, *De Theorie Van Vertellen En Verhalen: Inleiding In De Narratologie*, p. 24.

<sup>64</sup> L. B. Cebik, *Fictional Narrative and Truth, An Epistemic Analysis*, pp. 103-4.

<sup>65</sup> W. Iser, *The Range of Interpretation*, New York: Columbia University Press, 2000, p. 1.

<sup>66</sup> S. Gal, "Linguistic Anthropology" in: K. Brown (ed.), *Encyclopedia of Languages and Linguistics*, 2<sup>de</sup> editie, Vol. 7, Elsevier Ltd, 2006, p. 176.

problemen opleveren. Wat Afrikaanse teksten betreft hebben sommige Afrikaanse literatuurwetenschappers besloten dat niet-Afrikaanse lezers niet in staat zouden zijn tot een geldige interpretatie te komen.<sup>67</sup> Gelukkig zijn er ook andere stemmen te horen. In de humane wetenschappen heeft de aandacht voor de historische inbedding van het eigen perspectief, zoals James Clifford heeft vastgesteld in de antropologie, soms tot overdreven navelstaanderij geleid, waarbij zelfkritiek het bekomen van wetenschappelijk verantwoorde kennis in de weg kwam te staan.<sup>68</sup> Het geloof dat ‘cultuur’ zo bepalend kan zijn dat het kennis over grenzen heen uitsluit is dan ook een uiterst essentialistisch idee dat voorbij gaat aan de hybriditeit, veelzijdigheid en creativiteit van culturele representaties en interpretaties.

### Taal als medium

Dit geldt dus ook voor taal, het cultuurgood bij uitstek. In een artikel over de totstandkoming van Kikuyu woordenboeken in koloniaal Kenia beschouwt Derek Peterson taal en taalhandelingen als een uiterst hybride en interactief gegeven. Taal behoort namelijk zowel tot de spreker als de aangesprokene. Hiermee steunt hij voornamelijk op inzichten van Mikhail Bakhtin en Hans Georg Gadamer.<sup>69</sup> De eerste benadrukt dat taal dialogisch van aard is, en geen hegemonische structuur opgelegd van bovenaf zoals postkolonialisten beweren.<sup>70</sup> De laatste stelt dan weer dat taal wel degelijk waarheid herbergt, aangezien ze het punt vormt waarop de verwachtingshorizonten van auteur en lezer versmelten.<sup>71</sup> Het lezer-auteur probleem dat eerder werd geschetst kan dus opgeheven worden aan de hand van een hybride opvatting rond taal en taalgebruik. Terzelfdertijd zien we zo af van een te relativistisch perspectief dat de *linguistic turn* ons oplegt. Taal is een semiotisch systeem, dat poëtisch kan functioneren zoals Roman Jakobson stelt, en dat ideologisch geladen is. Volgens Bakhtin is taal een ideologie waarin bepaalde tekens gelinkt worden aan bepaalde betekenissen en waarden. Dat taal, en bijgevolg literatuur, ideologisch bepaald zijn hebben postcolonialists, waaronder Edward Said, veelvuldig aangetoond. Dat is dan ook net wat taal en literatuur zo interessant maken om een ideologisch en intellectueel klimaat op te meten. Taal kan dan wel een compromis zijn tussen zender en ontvanger, zoals Peterson laat zien, dat maakt haar nog niet onschuldig. Taal is politiek beladen. Binnen de Afrikaanse literaturen hebben heel wat wetenschappers, onder andere Aminata Sow Fall, bijzondere aandacht opgebracht voor de rol die de *langage* speelt.<sup>72</sup> Taal stuwt het hele literaire procedé, van perceptie over representatie tot interpretatie. Zoals de Zuid-Afrikaanse auteur André Brink stelt in navolging van Ludwig Wittgenstein: “[R]eality itself, and our whole experience of it, is shaped and determined by the

---

<sup>67</sup> In dit verband wordt Thomas Melone bijvoorbeeld vermeld in L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Parijs, A.C.C.T. – Éditions KARTHALA, 1986, pp. 110-1.

<sup>68</sup> K. Stroeken, *De ondeelbare mens: Antropologie ingeleid*, Antwerpen en Apeldoorn: Garant, 2013, pp. 124-5.

<sup>69</sup> D. Peterson, *Creative Writing: Translation, Bookkeeping, and the Work of Imagination in Colonial Kenya*, Portsmouth: Heinemann, 2004, p. 33.

<sup>70</sup> Ibid. p. 36.

<sup>71</sup> Ibid. p. 37.

<sup>72</sup> L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, pp. 219.

language in which we conceive it.”<sup>73</sup> De roman is zich daar ook bewust van geworden. *The medium* werd *the message*, en de roman is naast de vertelling ook het vertellen gaan in vraag stellen.<sup>74</sup> Taal is dus meer dan een middel. Het is een cultureel productiemechanisme. Volgens James Snead is taal “an entire pool of resources at the disposal of narrators, from the raw materials (vocabulary and syntax, as well as the repertoire of myths, rituals, folklore), to the processing tools (formal and structural devices, such as repetition or withholding, types of address, tropes of arrangement), to considerations of narrative reception (audience composition and feedback, marketplace).”<sup>75</sup> De tekst behelst dus via taal alle voorgaande onderdelen van het literaire procedé die Compagnon ontwaarde. Met andere woorden taal is wat auteur, tekst en lezer met elkaar verbindt. Of om terug te komen op het spel van Perec: de auteur stelt de spelregels, de lezer is zijn tegenspeler en taal komt overeen met de pionnen.

### De literaire tekst als knooppunt

Aan deze vijf elementen voegt Compagnon nog twee zaken toe, namelijk de bredere historische contexten waarbinnen een bepaald literair werk ontstaat enerzijds en evaluatie dat het vervolgens krijgt door critici anderzijds.<sup>76</sup> Deze betreffen dus respectievelijk een diachroon (historisch) en een synchroon (literaire waarde) perspectief van buitenaf. Omdat deze zaken buiten de tekst en de macht van zowel auteur, tekst en lezer liggen, en omdat ze naar mijn inzien van secundaire orde zijn aangezien ze de vijf andere elementen indirect beïnvloeden, heb ik ze niet afzonderlijk besproken in dit hoofdstuk. Daar ze een grote invloed uitoefenen op het ontstaan en de appreciatie van teksten worden ze wel in rekening gebracht bij de analyse die in het tweede deel volgt. De vijf directe onderdelen van het literaire bedrijf die wel werden besproken staan overduidelijk in onderlinge relatie tot elkaar. De grenzen die hen onderscheiden zijn uitermate poreus. Taal, literariteit, de werkelijkheid, auteur en lezer, allen beïnvloeden ze het literaire eindproduct: namelijk de betekenis van de literaire tekst. Zoals elk kunstwerk is dat een interactief veld. In de woorden van Pierre Bourdieu:

“l'œuvre d'art comme objet sacré et consacré [est] le produit d'une immense entreprise d'*alchimie symbolique* à laquelle collaborent, avec la même conviction et des profits très inégaux, l'ensemble des agents engagés dans le champ de production, c'est-à-dire les artistes et les écrivains obscurs aussi bien que les “maîtres” consacrés, les critiques et les éditeurs autant que les auteurs, les clients enthousiastes non moins que les vendeurs convaincus”<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> A. Brink, “Languages of the Novel: A Lover’s Reflections” in: Olaniyan en Quayson (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 335.

<sup>74</sup> Ibid. p. 334.

<sup>75</sup> J. Snead, “European pedigrees / African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe, and Reed” in: H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londen: Routledge, 1990, 2000, p. 232.

<sup>76</sup> A. Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, p. 24.

<sup>77</sup> P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champs littéraire*, Parijs: Éditions du Seuil, 1992, p. 241.

Bepalen wat literatuur is en welke plaats literatuur inneemt in de maatschappij is een gedeelde bevoegdheid. Ook Locha Mateso stelt vast dat literatuur meer is dan tekst alleen, het is ook de ontvangst, de canonvorming, de academische kritiek. Het predikaat 'literair' blijft een fluctuerend, cultureel en ideologisch bepaald waardeoordeel.<sup>78</sup> Literatuur wordt zo een zeer relatief begrip. Doordat de actoren en de factoren die literatuur tot literatuur maken zo moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn is er ook aan wildgroei aan benaderingen ontstaan, waarbij de ene er al beter in slaag inclusief te werk te gaan dan de andere. De New Historicists gingen teksten contextueel benaderen, in al hun complexiteit en verwevenheid met extra-tekstuele elementen. Onder invloed van onder meer het marxisme, de microgeschiedenis en de machtsrelaties in het alledaagse die Michel Foucault blootlegde werden teksten volop binnen een sociologisch kader geplaatst. De tekst was niet meer een apolitiek kunstwerk, maar het resultaat van allerhande ideologische en conceptuele kaders. Het postkolonialisme ging cultuur als machtsrelatie bekijken, op zoek naar 'subalterne' stemmen waarvoor het westen zo lang doof is gebleven. Ook binnen de Europese cultuur- en mentaliteitsgeschiedenis ging men stilaan literatuur bekijken vanuit een sociologisch oogpunt. Bekend zijn Robert Darntons literaire circuits, die auteurs, uitgevers, boekverkopers, lezers en politieke machthebbers binnen één coherent systeem plaatsen.<sup>79</sup> Literatuur werd zo vanaf de jaren 1980 gezien als een symbolisch goed in navolging van Bourdieu of als een machtsobject zoals Foucault etaleerde. Deze benaderingen bleken echter antitheoretisch, wat hen verhinderde op systematische wijze een diepgaande analyse op te leggen.<sup>80</sup> Hier zal dit wel een betrachting zijn, door net expliciet alle voorgaande aspecten bloot te leggen in hun eigenheid én verbondenheid. Dit betekent dat we teksten dienen te benaderen in al hun complexiteit en hybriditeit. Zo kan taal een politieke boodschap worden (en zo in direct verband staan met de auteursintentie), denk bijvoorbeeld aan het gebruik van Malinke in Ahmadou Kourouma's *Les soleils des indépendances*. Taal kan ook het werkelijkheidseffect vergroten, zoals het gehavende Engels in Amos Tutuola's *The Palm-Wine Drinkard*, wat vervolgens op heel wat misprijzen werd onthaald vanwege de critici. Hier komt taal dus samen te liggen met iconiciteit en de eisen van de literariteit. Ook genres staan niet op zichzelf. Ahmadou Hampâté Bâ schreef met zijn tweeluik *Amkoullel l'enfant peul* en *Oui mon commandant* een verhalenbundel, autobiografie en geschiedwerk bijeen. Samengevat, de tekst vormt een knooppunt waarin genreconventies, esthetische modes, ideologieën, visies vanwege auteur en lezer en de bredere samenleving komen samen te liggen.

---

<sup>78</sup> L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, p. 28.

<sup>79</sup> R. Darnton, *De kus van Lamourette: bespiegelingen over mentaliteitsgeschiedenis*, vert.C. Jonkheer, Amsterdam: Bakker, 1990.

<sup>80</sup> A. Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, p. 238.



## Hoofdstuk twee | Op zoek naar fictionele waarheid

Er is in de inleiding al uitvoerig op gewezen: geschiedenis en literatuur hebben heel wat met elkaar gemeen. Het gaat in beide gevallen om verhalen met een boodschap. Sinds Hayden White en het postmodernisme is de geschiedwetenschap bewuster beginnen omgaan met haar eigen narratieve karakter, tot zelfs de vraag werd gesteld of er na de verhalen nog iets overbleef dat voor objectieve kennis kon doorgaan. Het einde van de 'grote verhalen' in de geschiedenis werd echter gevolgd door het floreren van de kleintjes, de *microstoria*. Dit zijn talloze persoonlijke ervaringen over de plaats van het individu in de maatschappij. De mens kan het verleden slechts betekenis geven door het in een causaal relaas te gieten. Dat dit precies ook de betrachtning is van heel wat literatoren werd wel eens over het hoofd gezien. Literaire narratieven konden als bron dienen voor zover ze berichtten over die zaken die aantoonbaar waren in de realiteit en konden ingepast worden binnen een breder historisch perspectief. Het hoe en waarom van het fictionele verhalende aspect werd overgelaten aan de daartoe meer bevoegde literatuurwetenschappers. In dit hoofdstuk zullen inzichten en vaststellingen uit de literatuurwetenschappen gekoppeld worden aan denkpijlers en methodes die ook voor historici relevant kunnen zijn. De verhaalanalyse van fictie die handelt over een bepaalde kwestie afgebakend in tijd en ruimte kan onnoemelijk veel leren over de strategieën en mechanismen waarmee de samenleving en haar historici zelf de desbetreffende thematiek van betekenis voorzien. Achtereenvolgens zullen hier de relatie tussen historische feiten en historische fictie, de narratologie en de discoursanalyse als methodes en de maatschappijkritiek als literair fenomeen worden verkend om uiteindelijk te kunnen aantonen hoe ware kennis kan uitgediept worden uit onware verhalen. Deze recepten zullen nadien van pas komen bij de eigen analyses in het tweede deel.

### Geschiedenis versus fictie

Volgens Paul Veyne is geschiedenis een roman die waar is.<sup>81</sup> Veyne maakt een onderscheid tussen historicisme, de mens die zich bevindt in het verloop van de tijd, en historiografie, de mens die het verleden reconstrueert in een bewuste modus van herinneren en vertellen.<sup>82</sup> Deze reconstructie neemt de gedaante aan van een roman. Zoals de roman selecteert een geschiedwerk bepaalde zaken die als feit worden geïdentificeerd, om deze vervolgens in een causale structuur te plaatsen die resulteert in een eindsituatie die kwalitatief afwijkt van de beginsituatie. Neem daar bovenop dat ook historici graag een stilistische kwaliteit nastreven en zelden verlegen zijn om het meegeven van een morele boodschap en je kan de historiograaf als wapenbroeder zien van de romancier. Met dat verschil natuurlijk dat de eerste een

---

<sup>81</sup> P. Veyne, *Writing History: Essay on Epistemology*, vert. M. Moore-Rinvolucri, Middletown: Wesleyan University Press, 1984, p. x.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 73.

expliciete waarheid en de tweede een impliciete waarheid nastreeft. Zoals Chris Lorenz opmerkt behelst dit hele procedé een resem aan arbitraire opties. Het detecteren van feiten berust op keuzes, net als het causale gewicht die er wordt aan vastgehangen, dit om tot een bewijsvoering te komen die een boodschap ondersteunt.<sup>83</sup> Hayden White voegt daar aan toe dat de wereld zich helemaal niet in de vorm van welomlijnde verhalen met een begin en einde presenteert.<sup>84</sup> Het omzetten van een gepercipieerde werkelijkheid naar een verklarend model berust op een schrijfprocedé dat verre van objectief is. Elke verhaalvorm impliceert bovendien keuzes van ontologische, epistemologische en ideologische aard. Narrativisten noemen dit proces dan ook *emplotment* of *mise en récit*: het gieten in een verhaallijn. Maar niet alleen de plot is een constructie. De vervorming van de realiteit begint al bij het waarnemen. Pierre Salmon kijkt wel heel pessimistisch op de totstandkoming van kennis over de buitenwereld: « la perception des faits n'est jamais parfaite; la transmission des faits est infidèle et la sélection des faits entraîne une déformation systématique de la vérité. Il s'ensuit que notre connaissance est inexacte, incomplète et superficielle »<sup>85</sup> Dat kennis nooit absoluut is zal elke rechtgeaarde wetenschapper toegeven. De historicus die de wetten van haar of zijn stiel naleeft weet dan ook dat zij of hij niet zomaar wat kan zeggen. In die zin heeft de romancier veel meer vrijheid. Zo stelt Michel de Certeau dat het discours van de historicus een tweeledige oorsprong kent. Enerzijds zijn er de resultaten van de analyse waaraan zij of hij een bepaalde passage in het verleden heeft onderworpen, terwijl deze anderzijds trouw moeten blijven aan de postulaten van de geschiedwetenschap.<sup>86</sup> Dit laatste staat uiteraard niet garant voor objectieve kennis, gezien de proliferatie van scholen, tendensen, methodes en debatten binnen het wetenschappelijke veld erop wijst dat ook daar niets definitief is. Ook de bredere academische context is een cultureel en sociaal gegeven dat zich verhoudt tot evoluties in de maatschappij. In tegenstelling tot historici kunnen romanciers op een meer creatieve wijze omgaan met de realiteit, wat niet wegneemt dat ook zij geconfronteerd worden met de postulaten van het esthetische genre, de wensen van het leespubliek en de sociale, politieke en economische realiteit. Misschien kunnen historici aan de hand van een studie van de mechanismen in het literaire veld beter begrijpen hoe de realiteit een collectieve betekenis kan krijgen, met een boodschap en een kennisvorm die als 'waarheid' doorgaat. Literatuurwetenschappers als Antoine Compagnon hebben er immers al op gewezen dat historici zich maar beter bewust worden van het engagement van het eigen discours: « L'objectivité ou la transcendance de l'histoire est un mirage, car l'historien est engagé dans les discours par lesquels il construit l'objet historique. Sans conscience de cet engagement, l'histoire est seulement une projection idéologique. »<sup>87</sup>

Terwijl historici nog altijd lijken te bekomen van het besef dat ook zij 'slechts' verhalen schrijven is

---

<sup>83</sup> C. Lorenz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Boom, 2002, pp. 47-54.

<sup>84</sup> H. White, "The value of narrativity in the representation of reality", in: H. White (ed.), *The content of the form: Narrative, discourse and historical representation*, pp. 24-5.

<sup>85</sup> P. Salmon, *Histoire et critique*, Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1987, p. 43.

<sup>86</sup> M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Parijs: Éditions Gallimard, 1975, pp. 46-7.

<sup>87</sup> A. Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, p. 239.

men binnen de literatuurwetenschappen al veel langer op zoek gegaan naar de waarheid die in, weliswaar fictieve, verhalen schuilt. Het is belangrijk om daarin een onderscheid te maken tussen fictief en fictioneel. Het eerste wijst op het verzonnen aspect van fictie, namelijk het feit dat dit verwijst naar zaken, personages en gebeurtenissen die niet aantoonbaar zijn in de ruimte. Het tweede heeft betrekking op de aard van deze niet-bestaande wereld. Deze wereld-in-de-tekst situeert zich naast de werkelijke wereld-buiten-de-tekst. Deze laatste berust op herkenbaarheid door voldoende te alluderen op de werkelijke wereld opdat de lezer er haar of zijn weg in zou vinden. Er heersen overigens andere wetten waar we ons als lezer naar moeten schikken. Dit gebeurt via een pact tussen auteur en lezer waar in het vorige hoofdstuk al op werd gewezen en die Samuel Taylor Coleridge op beroemde wijze omschreef als “the willing suspension of disbelief”.<sup>88</sup> In 1975 omschreef John Searle in zijn befaamde essay ‘The Logical Status of Fictional Discourse’ het verschil tussen fictie en non-fictie als een onderscheid in *speech acts*.<sup>89</sup> De auteur doet alsof hij een uitspraak doet over de realiteit. Toch is een fictionele tekst veel meer dan een reeks pseudo-uitlatingen. De vernoemde werelden zijn namelijk sterk met elkaar verbonden. Fictie verruimt de blik. Het toont andere, misschien wel even legitieme perspectieven op de realiteit. Indien de fictionele en de reële wereld geen enkele invloed hadden op elkaar ging kunst nooit in conflict kunnen komen met macht en zo geconfronteerd worden met censuur.

Deze vaststelling, namelijk dat fictie demonstreert dat de waarheid niet eenduidig is gezien het naast elkaar bestaan van afwijkende legitieme visies op de realiteit, wijst dan op ook haar grootste verdienste. Volgens de Nederlandse wetenschapsfilosofen Michiel Leezenberg en Gerard De Vries is dit net waar het in de humane wetenschappen om gaat: het vermeerderen van plausibele interpretaties van de realiteit.<sup>90</sup> Het is dus niet de taak van de geschiedwetenschap om het verleden om te zetten in een eenduidig verklarend model, maar om het verleden complexer en net minder eenduidig te maken. De realiteit problematiseren is net wat goede literatuur sinds jaar en dag betracht. Nu we weten dat literatuur perspectieven op de realiteit verpakt die een verrijking kunnen zijn voor het werk van de historicus komt de vraag hoe we die inzichten dienen uit te pakken. Met andere woorden, hoe dient de historicus aan interpretatie te doen? Wilhelm Dilthey stelt een hermeneutische werkwijze voor die zich baseert op eruditie en intuïtie. Zijn *Verstehen* steunt zowel op kennis als op het aanvoelen van het subject ten aanzien van het object. Kennis en aanvoelen steunen beide op een mate van vertrouwdheid met het onderzoeksobject, en lijken op zich weinig wetenschappelijk van nature. Toch bestaan er hulpmiddelen om tot kennis en aanvoelen ten opzichte van een bepaald punt in het verleden te komen. Mikhail Bakhtins wereld- en mensbeelden bijvoorbeeld. Die eerste, beter bekend als chronotopen, zijn tekstuele referenties die informatie geven over wat in de tijd van schrijven voor het leespubliek herkenbaar en plausibel was.

---

<sup>88</sup> J. Pieters, *Beste lezer, Een inleiding in de algemene literatuurwetenschap*, Gent: Academia Press, 2010, pp. 67-9.

<sup>89</sup> J. Searle, “The Logical Status of Fictional Discourse” in: *New Literary History* 6 nr. 2 (1975) pp. 319-32.

<sup>90</sup> M. Leezenberg en G. De Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*, pp. 29-30.

Tegen de achtergrond van dit wereldbeeld maken de personages een ontwikkeling door parallel aan de plotstructuur welke dan een perspectief verraadt over de plaats van de mens in zijn omgeving op een gegeven moment. De roman, als meerstemmig narratief, was voor Bakhtin dan ook het orgelpunt van de cultuurgeschiedenis. Bovendien, zo illustreerde Bakhtin op meesterlijke wijze aan de hand van Rabelais, slagen romans erin diverse cultuurvormen te laten conflicteren om zo waardepatronen om te keren of te bestendigen.<sup>91</sup> Verder zullen we zien dat ook Afrikaanse schrijvers zullen spelen met culturele conventies en sociale patronen om de maatschappelijke orde te beschrijven. Wat de Europese literatuur betreft is Erich Auerbach, tijdgenoot van Bakhtin, eveneens op zoek gegaan naar de representatievormen van de werkelijkheid. In zijn bekende boek *Mimesis* heeft Auerbach op zeer verhelderende wijze aangetoond hoe realistische romans de samenleving in al haar gelaagdheid en complexiteit weten te registreren:

“De serieuze behandeling van de alledaagse werkelijkheid, de opkomst van brede en sociaal lager staande groepen en mensen als thema van problematisch-existentiële uitbeelding enerzijds, en de inbedding van willekeurige alledaagse personages en voorvallen in het geheel van de contemporaine geschiedenis, de historische, dynamische achtergrond anderzijds, liggen volgens ons ten grondslag aan het moderne realisme, en vanzelfsprekend won de ruime en buigzame vorm van de prozaroman voor een zovele elementen bundelende weergave steeds meer terrein.”<sup>92</sup>

Romans registreren wat in de louter analytische geschiedkunde onder de oppervlakte blijft. Ze bieden namelijk momentopnames van heersende mentaliteiten, persoonlijke gevoelens en individuele impressies. Auerbach heeft het hier weliswaar over het ontstaan van de realistische roman binnen de Franse literatuur ten tijde van Stendhal, Flaubert en Zola, toch kan dit eveneens gelden voor heel wat Afrikaanse romans die zich bij eenzelfde traditie aansluiten. Zoals we verder nog zullen zien hebben auteurs in Afrika zich gelijkaardige realistische strategieën toegeëigend met als doel de samenleving te analyseren en becommentariëren. Historici in de *African Studies* kunnen dit beamen. Zo toonde Stephen Ellis zich verbaasd over de precisie waarmee auteurs als Ahmadou Kourouma, J. M. Coetzee en Ngũgĩ het politieke en intellectuele klimaat van hun tijd konden opmeten en zo historici verhelderende documenten aanreiken.<sup>93</sup> In de postkoloniale wereld, zo stelt ook Ania Loomba, vormt de literaire tekst dan ook een belangrijk intellectueel platform waarop de samenleving bediscussieerd wordt.<sup>94</sup>

Verhalende teksten worden binnen de Afrikaanse geschiedschrijving veelvuldig als bron aangewend. Al gaat het dan meestal om mondelinge overleveringen of liederen en niet om romans. Studies naar

---

<sup>91</sup> M. M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, vert. H. Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1941, 1965, 1993.

<sup>92</sup> E. Auerbach, *Mimesis, De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*, vert. W. Oranje (W.), Amsterdam: Olympus, 1946, 2004, p. 496.

<sup>93</sup> S. Ellis, “Writing Histories of Contemporary Africa” in: *The Journal of African History* 43 nr. 1 (2002) p. 23.

<sup>94</sup> A. Loomba, *Colonialism / Postcolonialism*, Londen en New York, Routledge : The New Critical Idiom, 1998, p. 70.

mondeline literatuur hebben aangetoond hoe het vertellen van verhalen ingebed is in een steeds evoluerende historische context, waarbij een complex kluwen ontstaat aan contextuele referenties die tegelijk op verandering en continuïteit wijzen. Volksverhalen en vooral epen werden zo als een palimpsest beschouwd dat laag voor laag verankerd zit in elk moment van opvoeren. De noodzaak voor een contextuele benadering kan als voorbeeld strekken voor onderzoeken binnen de mentaliteits- of ideeëngeschiedenis die teksten onderzoeken die niet zozeer deel uitmaken van een oraal verhalenpatrimonium. David B. Coplan gebruikte bijvoorbeeld liederen als bron om lokale ideeën omtrent arbeidsethos bij Basotho migranten in Johannesburg te achterhalen.<sup>95</sup> Het narratieve aspect van geschreven documenten werd dan weer overdacht door onder meer J. D. Y. Peel. Hij stelde voor om teksten geschreven door missionarissen te benaderen met het meerlagige karakter van narratieve bronnen indachtig.<sup>96</sup> Onderzoeken die expliciet fictionele teksten als historische bron hanteren blijken meer zeldzaam. Handel Kashope Wright gebruikte dramastukken van Wole Soyinka om de lokale Yoruba geschiedenis te reconstrueren en getuigt daarbij van de weerstand die hij daartegen ondervond in academische kringen.<sup>97</sup> Onderzoekers die romans die als historisch document lezen, en niet louter als politiek of sociaal commentaar, lijken eveneens dun gezaaid. Meestal gaat het om literatuurwetenschappers, zoals Larry Diamond die met zijn analyse van Achebes *Anthills of the Savannah* theorieën uit de literatuurwetenschappen weet te combineren met een sterk ontwikkeld historisch bewustzijn.<sup>98</sup> Jan Vansina, wel een historicus, heeft zoals we reeds vermeldden zich wel aan een roman als bron gewaagd en daar theoretisch over gereflecteerd. Zoals Vansina aangaf is een juiste bronnenkritiek nodig.<sup>99</sup> Gelukkig, en daar verwijst Vansina niet naar, bestaan er een hele resem heuristische methoden binnen de literatuurwetenschappen die de historicus zeker op weg kunnen helpen. In eerste instantie zijn er de analyses van verhalen, discours en herinnering.

## **Narratologie, discoursanalyse en de studie van herinnering**

Hier is het niet de bedoeling om een exhaustief overzicht te bieden van de diverse theorieën en opvattingen die onder tekstcritici heersen, zoals het evenmin de bedoeling zal zijn om de romans hier aan een diepgaande *close reading* te onderwerpen. Wel willen deze paragrafen die elementen opdiepen die de huidige these kunnen ondersteunen. Wat de narratologie betreft is het handig gebruik te maken van het

---

<sup>95</sup> D. B. Coplan, *In the Time of Cannibals: The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

<sup>96</sup> J. D. Y. Peel, "For Who Hath Despised the Day of Small Things? Missionary Narratives and Historical Anthropology" in: *Comparative Studies in Society and History* 37 nr. 3 (1995), pp. 581-607.

<sup>97</sup> H. K. Wright, *A Prescience of African Cultural Studies, The Future of Literature in Africa is Not What It Was*, p. 9.

<sup>98</sup> L. Diamond, "Review: Fiction as Political Thought" in: *African Affairs* 88 nr. 352 (1989) pp. 435-445.

<sup>99</sup> J. Vansina, "History in Novels and Memoirs: Alfons Vermeulen on Rural Congo (1899-1904)" in: *History in Africa* 39 (2012) pp. 123-142.

handboek verhaalanalyse dat Luc Herman en Bart Vervaeck hebben opgesteld.<sup>100</sup> Daarin maken zij een onderscheid tussen structuralistische en postklassieke narratologie. Hun overzicht van het structuralisme vormt een resumé van de theorieën die onder meer Tzvetan Todorov, Gérard Genette en Mieke Bal hebben ontwikkeld. Een eerste belangrijk element is de driedelige structuur die zij waarnemen in verhalende teksten. De diepste laag is de geschiedenis. Dit is een product van de verbeelding en / of realiteit dat resulteert in de chronologische opeenvolging van al dan niet ware gebeurtenissen. Dit laatste leidt tot een tweede laag, namelijk die van het verhaal, waarbij gebeurtenissen in een bepaalde volgorde worden verteld en daarbij een betekenis meedragen. Deze volgorde hoeft niet overeen te stemmen met de chronologie van de geschiedenis. Het verhaal zal zich uiteindelijk presenteren in de derde laag van de tekst of de vertelling. Hier gaat het om het eindresultaat van de narrativisering, namelijk de exacte manier waarop de auteur het verhaal formuleert.<sup>101</sup> Hierbij kunnen we vaststellen dat de romancier van de tekst naar de geschiedenis toewerkt en de historiograaf van de geschiedenis naar de tekst. De analyse die hier voorop zal worden gesteld zal aandacht besteden aan de drie niveaus, aangezien deze alle drie een bepaalde betekenis in zich dragen. Louter de geschiedenis reconstrueren door via de tekst het verhaal te analyseren zou voorbij gaan aan de ideologische geladenheid van verteltechnieken en verhaalstructuren, en wellicht ook aan het arbitraire karakter van de geschiedenis zelf.

Het geschiedenisniveau bestaat uit gebeurtenissen die, zoals vermeld, in een chronologisch verband staan. Dit is het horizontale niveau, waarbij gebeurtenissen functies uitoefenen, namelijk het voortstuwende van andere gebeurtenissen. Tegelijk bestaan er verticale relaties tussen gebeurtenissen als indexen, waarbij deze een symbolische lading krijgen.<sup>102</sup> Dit is eerder het geval bij romans die geen expliciet realistische toonaard hebben. Naast gebeurtenissen kent het geschiedenisniveau ook actanten. Bekend in verband is het actantieel model van Algirdas J. Greimas dat actanten (welke naast mensen ook meer abstracte zaken als ideeën kunnen zijn) in een model plaats dat een subject, object, zender, ontvanger, helper en tegenstander incorporeert. Toegepast op de marxistische geschiedsopvatting kan dit model als volgt worden ingevuld: “het subject is de mensheid, het object de klassieke maatschappij, de zender de geschiedenis, de ontvanger de mensheid (of op zijn minst het proletariaat). De helper is het proletariaat, de tegenstander het kapitalisme.”<sup>103</sup> Het ligt in de lijn van de verwachtingen dat de strijd tegen het (neo)kolonialisme die auteurs als Sembène en Ngũgĩ verhalen eveneens in een dergelijk model kunnen worden ingepast. De geschiedenis speelt zich tot slot af in een bepaalde setting, waarin Bakhtins chronotopen schuilen en welke eveneens als een symbolische index kan dienen.<sup>104</sup> Zo kan men de grot waar “The Devil’s Feast” plaatsvindt in *Devil on the Cross* lezen als een symbool voor de barbarij van het neokolonialisme. Bovenop het niveau van de

---

<sup>100</sup> L. Herman en B. Vervaeck, *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse*, Brussel en Nijmegen: VUBPRESS en Vantilt, 2001.

<sup>101</sup> *Ibid.* pp. 47-8.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>104</sup> *Ibid.* pp. 63-4.

geschiedenis komt dan het verhaal, de “concrete manier waarop de gebeurtenissen aan de lezer aangeboden worden.”<sup>105</sup> Opnieuw spelen hier drie elementen. Eerst is er de tijd die bestudeerd wordt “aan de hand van de verhouding tussen de tijd van de geschiedenis en die van het verhaal.”<sup>106</sup> Romans die prekoloniale en koloniale geschiedenis verhalen zullen zich daarin onderscheiden van romans die zich in een postkoloniale context afspelen. Dit verraadt een wijziging in geschiedvisie zoals we zullen zien. Ten tweede is er de karakterisering van de personages. Dit kan impliciet (via analogie of metafoor) of expliciet zo stelt Bal.<sup>107</sup> Een derde en laatste punt is de focalisatie. Dit is “de verhouding tussen het gefocaliseerde – de personages, acties en objecten die je als lezer aangeboden krijgt – en de focalisator – de instantie die waarneemt en daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden wordt.”<sup>108</sup> Hier zal weinig of geen aandacht aan worden besteed aangezien de structuralisten slechts zeer moeizaam context en ideologie zijn gaan betrekken bij dergelijke analyses die zeer tekst-gericht zijn. Dit geldt eveneens voor het volledige niveau van de vertelling. Daarin wordt de vertelinstantie in diens plaats binnen of buiten het verhaal afgewogen tegenover zaken als tijdsduur, betrouwbaarheid en toegang tot de psyche van de personages. Het tekstuele niveau in contextueel perspectief plaatsen kan op een meer vruchtbare manier via discoursanalyse.

De postklassieke narratologie vormt geen volledige breuk met de klassieke, structuralistische benadering. Ze behoudt de bruikbare zaken van het structuralisme, maar opent tegelijk de weg naar de wereld buiten de tekst. Aangezien die wereld oneindig is raakt de postklassieke narratologie er helaas in verdoemd. Het postmodernisme heeft aangetoond dat ook analyses verhalen zijn en het objectieve metaniveau dus een illusie is. Daarom gaat deze stroming (of eerder allegaartje aan stromingen) op zoek naar alles wat niet in de structuur past. Het geloof dat verhalen een reconstructie van het verleden kunnen zijn werd daarbij definitief opgeborgen. “De verteller die zichzelf via zijn herinneringen reconstrueert, komt niet uit bij zijn ‘echte’ en ‘oorspronkelijke’ zelf, maar bij een zoveelste constructie, een zoveelste verhaal over zichzelf” zo stellen Herman en Vervaeck.<sup>109</sup> De nadruk op ideologie is in de plaats gekomen, waarbij dit begrip niet als een onderhuids bewustzijn geldt zoals in het marxisme maar als een mens- en wereldbeeld zoals bij Bakhtin. Nu de extra-tekstuele context de verhaalanalyse is binnengekomen komt het er op aan om “een gulden middenweg te vinden tussen de klassieke techniciteit en de postklassieke ideologische duiding.”<sup>110</sup> Naast ideologie maken ook het vraagstuk rond waarheid en fictionaliteit, de rol van de lezer bij de betekenisconstructie waar Eco op wees, de receptiegeschiedenis van Hans Robert Jauss, de interpretatietheorie van Wolfgang Iser en de Frame theorie van Marvin Minsky volwaardig deel uit van de analyse van verhalen. Binnen de African Cultural Studies hebben ook onderzoekers als Johannes Fabian en Karin Barber breedvoerige contextuele analyses op punt gezet die narratieve structuren relateren aan de

---

<sup>105</sup> L. Herman en B. Vervaeck, *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse*, Brussel en Nijmegen: VUBPRESS en Vantilt, 2001, pp. 65-6.

<sup>106</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 74.

<sup>108</sup> *Ibid.* pp. 76-7.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>110</sup> *Ibid.* p. 122.

diverse factoren die de postklassieke narratologie heeft belicht.<sup>111</sup>

Hoewel deze studie geen strikte discoursanalyse voor ogen heeft is het toch belangrijk even stil te staan bij enkele inzichten die nuttig zullen zijn voor het opstellen van een interpretatiemethode. Karin Barber oordeelt dat teksten complexe sociale constructies zijn: “As well as being social facts, however, texts are commentaries upon, and interpretations of, social facts.”<sup>112</sup> Een tekstueel discours is een sociaal gegeven en handelt over andere sociale gegevens. Hoe moeten we uit dit kluwen dan een betekenis diep en zinvol is en rekening houdt met deze sociale beladenheid? Zoals Norman Fairclough, één van de peetvaders van de discoursanalyse zelf aangeeft, bestaat er geen absolute handleiding.<sup>113</sup> De keuze van een bepaalde werkwijze hangt af van de aard het corpus waarop deze betrekking zal hebben, de opvattingen die de onderzoeker zelf heeft over wat zij of hij onder discours verstaat en de eigenlijke betrachtting van het onderzoek. Discoursanalyse is een interdisciplinaire invalshoek wat onvermijdelijk is gezien de diepe gelaagdheid van haar onderzoeksobject. Discours produceren, verspreiden en interpreteren behelst namelijk sociale, culturele en cognitieve componenten. Discoursanalyse wordt veelvuldig aangewend in allerhande wetenschappen zoals sociologie, politieke wetenschappen en geschiedenis. Literaire kritiek hoort daar minder bij, aangezien de literatuurwetenschappen eigen recepten hebben uitgewerkt om aan tekstanalyse te doen. Bovendien betrekken discoursanalisten veel meer vormen van discours dan louter literaire teksten. Alle vormen van talige uitingen, gesproken of geschreven, worden door hen onder de loep genomen en gecontrasteerd. Toch acht ik het meer aangewezen om te vertrekken vanuit de breedvoerigheid en inclusiviteit van de discoursanalyse dan de pure tekstgerichtheid in veel ‘zuivere’ literatuurwetenschappelijke strekkingen. Literatuur staat immers niet in het luchtledige. Een ander voordeel is de nadruk binnen de discoursanalyse op diachrone verandering van discours.<sup>114</sup> Zeker in een project zoals dit waar teksten over een tijdsspanne met elkaar worden vergeleken is het interessant om na te gaan hoe lexicaal en syntactische strategieën veranderen naarmate ook de context waar de teksten naar refereren wijzigt. Idealiter zouden hier de literaire teksten ook synchroon moeten afgewogen worden tegenover andere vormen van politiek discours binnen dezelfde ruimtelijke en tijdelijke context, zoals toespraken, kranten, politieke pamfletten, (auto)biografieën, theaterstukken en films. Helaas moet elk corpus ook zijn grenzen kennen en zou een te brede comparatieve benadering ons hier te ver drijven. Ook een kwantitatieve benadering zoals discoursanalisten vaak voorstellen lijkt hier niet aangewezen. Het selecteren van bepaalde ‘codes’ in de tekst die vervolgens thematisch gegroepeerd en gecijferd worden zou te ver afwijken van het literaire aspect van het corpus. Hier zullen we het houden op de zeer elementaire

---

<sup>111</sup> K. Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, Londen: The International African Institute, 1997, p. 21.

<sup>112</sup> K. Barber, *The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and written culture in Africa and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 4.

<sup>113</sup> N. Fairclough, *Discourse and Social Change in Society*, Cambridge: Polity Press, 1992, 2012, p. 225.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 227.



driedeling die Fairclough zelf vooropstelt,<sup>115</sup> namelijk een analyse van het macroniveau (intertekstuele en extra-tekstuele referenties), het microniveau (lexicale, syntactische en stilistische strategieën en structuren in de tekst) en de tekst als onderdeel van een sociale praktijk (hier: onder meer het distribueren van romans als sociale kritiek), waar Barber daarnet al op wees.

Eén element binnen de constructie van literaire teksten is tot nu toe onderbelicht gebleven, namelijk de rol van herinnering. Romanciers die hun stof uit een verleden halen waar ze zelf aan hebben deelgenomen, zoals dat het geval is voor Sembène en Ngũgĩ, implementeren zo hun eigen individuele en sociale geheugen om een culturele herinnering te reconstrueren. Dit laatste is dus een proces. Of in de woorden van Mieke Bal: “an activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and redescribed even as it continues to shape the future.”<sup>116</sup> Herinneren, of dit nu op een collectieve of individuele schaal plaatsvindt, is een complex proces van reconstructie waarbij het verleden onbewust vervormd wordt in het licht van het heden. Herinneringen zeggen daardoor even veel over het heden als over het verleden. Geheugen is interpretatief, het decodeert zaken uit het verleden, om die vervolgens een betekenis toe te kennen. Daardoor is het tegelijk een narratief. Trauma en geweld worden daarbij dikwijls onderdrukt. Dit kan onbewust zijn, zoals uitvoerig onderzocht wordt binnen de Trauma Studies, of bewust, als deel van een gevoerde politiek. We zullen zien in het volgende deel dat Ngũgĩ een strijd om voert om de herinnering aan Mau Mau juist wel levendig te houden, tegen de wil in van het regime. Zoals Ngũgĩ de geschiedenis van Mau Mau betekenis geeft in het licht van zijn actuele politieke visie geeft Sembène betekenis aan de spoorstaking van 1947-1948, dit op basis van een blauwdruk aan ethische en politieke waarden die hij wil uitdragen. Aangezien beide auteurs schrijven over een geschiedenis waar ze zelf getuige van zijn overschrijden we hier dus het onderscheid tussen de individuele en de collectieve herinnering, waarbij de eerste in een narratief omgezet wordt om bij te dragen tot de constructie van de laatste. De lezing die in het tweede deel zal aangevat worden zal dus rekening moeten houden met narratieve-, discursieve- én herinneringsstrategieën. Toch zijn hiermee niet alle aspecten van Antoine Compagnons literatuuropvatting gedekt. De voornoemde strategieën en processen komen uit van de auteur. Ze verraden diens intenties, benaderingen tot de realiteit, stilistische werkwijzen, taalgebruik, enzovoort. Ze zeggen echter onvoldoende over de bredere maatschappelijke praktijk van het literaire procédé. Om daar klaarheid in te scheppen wenden we ons tot de ideologiekritiek.

### **Literatuur in maatschappelijke context**

Literatuur vanuit historische interesse bekijken is in principe haar relatie tot de maatschappelijke orde reconstrueren. We willen immers een nieuw perspectief op de historische werkelijkheid bekomen, en niet

---

<sup>115</sup> N. Fairclough, *Discourse and Social Change in Society*, p. 231.

<sup>116</sup> M. Bal, J. V. Crewe L. en Spitzer, (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover: Dartmouth College, 1999, p. vii.

de tekst bestuderen louter omwille van haar literaire status. Dat betekent uiteraard dat niet elke roman even geschikt is om iets te vertellen over de sociale context waarin ze is ontstaan en naar welke ze refereert. Het best dienen werken die uit de pen van 'geëngageerde auteurs' zijn gevloeid, auteurs die zichzelf hebben opgedragen commentaar te geven op het maatschappelijke bestel. De vraag of alle literatuur maatschappelijk relevant moet zijn is dikwijls op tafel gelegd. Het antwoord verschilt naargelang de culturele en sociale context. Het lijkt erop dat samenlevingen in transitie sneller geëngageerde literatuur zullen voortbrengen. Dickens en Zola, om twee klassiekers te noemen, beschreven de onderbuik van de samenleving toen deze met horten en stoten de sociale uitwassen van de Industriële Revolutie diende te verwerken. Hetzelfde geldt voor schrijvers die zich tot een Afrikaanse koloniale en neokoloniale thematiek richten binnen een samenleving die eveneens een intense transformatie ondergaat. Toch rijzen er vraagtekens bij de adequaatheid van het literaire medium. Literatuur is immers een langzaam communicatiemiddel en bereikt niet alle gelederen van de samenleving. Dit is dan ook de reden waarom Sembène en Ngũgĩ hun meest subversieve werk naar respectievelijk de cinema en het theater hebben vertaald. Ook luidt wel eens de vraag of literaire aanklachten die naar de contemporaine stand van zaken wijzen wel voldoende tijdloze en universele schoonheid bevatten om de tand des tijds te doorstaan. Opnieuw bewijzen de klassieken dat engagement literaire kwaliteit niet hoeft uit te sluiten. Hoe dan ook is deze vraag hier niet de voornaamste aangezien we de roman net in haar historische context willen plaatsen ongeacht de appreciatie van latere generaties lezers. Bovendien is goede literatuur innovatief, en innovatief zijn net deze auteurs die buiten de heersende normen treden. Dit kan stilistisch of inhoudelijk, maar ook op moreel vlak. In de woorden van de Zuid-Afrikaanse schrijfster Nadine Gordimer: "Fiction's morality lies in taking the freedom to explore and examine contemporary morals, including moral systems such as religions, with unafraid honesty."<sup>117</sup> Kwalitatieve fictie is een morele toetssteen. Zo komen ethiek, esthetiek en maatschappelijk engagement binnen één continuüm te liggen. De vraag die nu telt is hoe auteurs inspelen op de maatschappij, welke strategieën ze daarvoor gebruiken.

In zijn recente handboek *Ik en de stad*, waar in de inleiding al op werd gewezen, beschrijft Bart Keunen drie manieren waarop de auteur de moderne maatschappij kan bekritisieren. Dit kan "emotioneel via fantasmagorie, rationeel via ideologie en imaginair via utopie."<sup>118</sup> De eerste kan een expressie zijn van zowel fascinatie of onbehagen voor de moderne wereld. De tweede is dan weer sterk historisch bewust en verraadt visies op maatschappelijke verandering die niet zelden marxistisch zijn geïnspireerd. De derde ten slotte zal maatschappijvisies uiten door de werkelijkheid te transformeren tot alternatieve werelden, of werelden die afgezonderd zijn van de globale sfeer en zo op een symbolisch niveau maatschappijkritiek uiten. Hoewel, zoals we zullen zien, deze drie aspecten elkaar overlappen en samen kunnen figureren

---

<sup>117</sup> N. Gordimer, "Three in a Bed: Fiction, Morals and Politics" (1988) in: T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 117.

<sup>118</sup> B. Keunen, *Ik en de stad: Fantasmagorie-, ideologie- en utopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*, p. 69.

binnen een gegeven tekst lijkt het erop dat deze drie modes min of meer chronologisch doorlopen worden door Afrikaanse auteurs vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw. Als vroege voorbeeld neem ik *L'enfant noir* van Camara Laye. Deze roman verschijnt in 1953 binnen een koloniale context die gekenmerkt wordt door een spanningsveld tussen de traditionele islamitische waarden en een modern Europees streven naar seculiere kennis als basis van opwaartse sociale mobiliteit. De autobiografische roman verhaalt het intellectuele opgroeien van de auteur, dat enerzijds gekenmerkt wordt door een nostalgisch gevoel van verloren identiteit en anderzijds door het vieren van diens ontvoogding dankzij het koloniale onderwijsstelsel. De ambivalente houding ten aanzien van de moderniteit, waarbij het platteland staat voor een verloren gevoel van solidariteit en de stad voor de gevaarlijke malle-molen die tegelijk individuele ontplooiing kan brengen weerspiegelt een affectief uiten van kritiek op maatschappelijke verandering. Een kleine tien jaar later publiceert Cheikh Hamidou Kane zijn *L'aventure ambiguë*, een roman die eenzelfde thematiek aansnijdt maar dan ontdaan van een blind vertrouwen in de toekomst. Uit de synthese tussen traditie en moderniteit lijkt namelijk weinig goeds voortgevloeid. De roman geeft een filosofische bespiegeling die de traditionele Peul identiteit wil verzoenen met Europese ratio maar hier veel kritischer in blijkt dan *L'enfant noir*. Eenzelfde vaststelling van de ontwrichting van de samenleving die deze confrontatie voortbrengt vindt men terug in Ngũgĩ *The River Between*. Hier wordt de overgang gemaakt van een affectieve, fantasmagorische benadering tot een dialectische visie. Deze zal volledig tot bloei komen in de sociaal realistische roman, zoals *Les bouts de bois de Dieu*, die solidariteit en samenwerking celebreert als wapens tegen de destructieve kracht van het kapitalisme. Na de onafhankelijkheid, wanneer een periode van desillusie aanbreekt, zoeken auteurs weer een nieuwe representatiewijze op. Ahmadou Kourouma toont in *Les soleils des indépendances* dat het Afrikaans socialisme met haar revolutionaire recepten gefaald is. Eigenbelang en hebzucht hebben de doodsteek gegeven aan de traditionele solidariteitsmechanismen. Kourouma wijkt daarbij af van een betrouwbare verteller en een eenduidig taalgebruik. De latere romans van Sembène en Ngũgĩ grijpen nog meer expliciet naar alternatieve strategieën, die veeleer van symbolische aard zijn. In *Petals of Blood*, *Devil on the Cross* en zeker zijn recentere *Wizard of the Crow* gaat Ngũgĩ meer imaginair te werk, incorporeert hij representatiewijzen die minder realistisch zijn en tegelijk kritischer. De vroege romans die in deel twee besproken zullen worden situeren zich vooral binnen de ideologiekritische strekking, terwijl de late zich reeds bevinden op de overgang tot utopiekritiek, hoewel conceptuele maatschappijvoorstellingen er nog steeds de boventoon voeren. De Amerikaanse literatuurwetenschapper Frederic Jameson is op zoek gegaan naar methoden om deze concepten te identificeren die ook hier nuttig zullen blijken.

In *The Political Unconscious* actualiseert Jameson het werk van de marxistische literatuurcriticus György Lukács. In tegenstelling tot Lukács heeft Jameson meer nadruk gelegd op de individuele ervaring in een periode waarin de onttraditionalisering en modernisering van de maatschappij al een vaststaand feit waren. Hiermee slaat Jameson een brug tussen het marxisme en het postmodernisme. Hij stelt dat

moderne literatuur zo individueel is geworden dat het geen collectieve moraal meer propageert, en zich enkel op zichzelf toeplooit. Zoals we zullen zien geldt dit niet bepaald voor de roman in Afrika, althans niet in de decennia na de kolonisatie. Toch is het nuttig om Jameson te betrekken omdat hij, in tegenstelling tot meer traditionele marxisten, niet gelooft in de directe reflectie van de referent doorheen de tekst. Dat het politieke element zomaar voor het rapen ligt in de tekst doet Jameson af als naïef en achterhaald. Het politieke bevindt zich veeleer impliciet en dan wel op drie niveaus: dat van de semantiek, het genre en de stijl. Op het semantische niveau kan de onderzoeker op zoek gaan naar zaken die al dan niet gezegd worden en wijzen op maatschappelijke spanningen.<sup>119</sup> Wat het genre betreft gaat Jameson na wat de maatschappelijke positie is van diegene die een bepaald literair genre uitdragen. Zo is de roman van oorsprong meer bourgeois dan pakweg het volkstoneel. Ten slotte zijn er ook de stilistische kenmerken van een tekst die al dan niet kunnen beantwoorden aan de verwachtingshorizon van de lezer. De reden waarom de sociaalhistorische context enkel impliciet opereert heeft natuurlijk alles te maken met de *linguistic turn*. Als leerling van Auerbach en Paul de Man is Jameson tot de vaststelling gekomen dat taal de realiteit niet reflecteert maar uiteindelijk wel de enige vorm is waarin de realiteit kan worden gevat. Logischerwijs zal ons beeld van de realiteit zich moeten schikken naar de mechanismen en expressievormen die taal ons biedt.<sup>120</sup> Onder de talige, eigenlijke tekst van het verhaal zelf gaat daarom een 'referentiële subtekst' schuil die de interne logica van het narratologische geschiedenisniveau reguleert.<sup>121</sup> Een reconstructie van dit impliciete niveau is niet wat hier betracht zal worden. Jamesons werkwijze is dan ook veel te complex en bij wijlen te abstract en geforceerd om in haar volledige gedaante over te nemen. Op dit punt dienen we vooral te onthouden dat het sociale en politieke element in een literair discours veeleer impliciet opereert en dan wel op verschillende niveaus. Tegelijk incorporeren teksten een referentieel niveau dat de interne logica en coherentie van teksten regelt. Het is op dat niveau dat de vraag naar fictionele waarheid zal beantwoord worden.<sup>122</sup>

## De waarheid van fictie

Zoals al eerder in dit hoofdstuk werd vermeld behelst fictie een imaginaire wereld die als mogelijk alternatief kan dienen voor de bestaande wereld. Chinua Achebe stelt dit als volgt: "Actually art is man's constant effort to create for himself a different order of reality from that which is given to him, an aspiration to provide himself with a second handle on existence through his imagination."<sup>123</sup> Deze alternatieve grip op het bestaan is een louter talig gegeven, waarlangs een existentiële zoektocht naar de menselijke conditie

---

<sup>119</sup> F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 146.

<sup>120</sup> B. Keunen, *Ik en de stad: Fantasmagorie-, ideologie- en utopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*, pp. 118-21.

<sup>121</sup> Ibid. p. 123.

<sup>122</sup> Een veel diepgaander overzicht van Jamesons *The Political Unconscious* is te vinden in S. Homer, *Frederic Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Cambridge: Polity Press, 1998, pp. 36-69.

<sup>123</sup> C. Achebe, "The Truth of Fiction" (1978) in: T. Olaniyan en A. Quayson (ed.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 107.

plaatsvindt. Aangezien deze conditie veranderlijk is, is literatuur tijds- en plaatsgebonden. Toch is ze ook universeel, daar ze steeds de blik verruimt. Niet alle fictie kan daarom waarheden aspireren omtrent de toestand van de mensheid. Goede literatuur maakt de waarheid complexer en wapent tegen reducerend denken. Daarom onderscheidt Achebe twee soorten fictie: goedaardige en kwaadaardige. "What distinguishes beneficent fiction from such malignant cousins such as racism is that the first never forgets that it is fiction and the other never knows that it is."<sup>124</sup> zo stelt hij. Fictie kan dus impliciete waarheden bevatten juist doordat het expliciet fictioneel is. Ook de Amerikaanse schrijfster Ursula Le Guin stelt dat een romanschrijver eerst moet liegen om vervolgens tot de waarheid te komen:

"A novelist's business is lying. [. . .] Fiction writers, at least in their braver moments, do desire the truth: to know it, speak it, serve it. But they go about it in a peculiar and devious way, which consists of inventing persons, places, and events which never did and never will exist or occur, and with a great deal of emotion, and then when they are done writing down this pack of lies, they say, There! That's the truth!"<sup>125</sup>

Vandaag heerst een antimimetische fictionaliteitstheorie die stelt dat fictie een eigen discursief universum vormt waarbinnen de (on)waarheid van proposities worden vastgesteld. Pragmatische epistemologen als John Dewey en Richard Rorty wezen op het naast elkaar bestaan van conventies waarmee waarheid gemeten wordt die al dan niet correspondeert met de realiteit.<sup>126</sup> Ook literatuurwetenschappers hebben zich over deze kwestie gebogen. L. B. Cebik stelt dat fictionele waarheid niet gaat over concrete gebeurtenissen en individuen maar over het bredere intellectuele, mentale, ideologische, sociale en politieke klimaat. Romans zijn onwaar in hun geheel maar wel waar in hun indirecte weergave van virtuele fenomenen. Fictie moet daarom intern consistent zijn. De vraag naar waarheid in fictie is daarbij irrelevant aangezien ze betrekking heeft op zaken die niet reëel en dus niet falsifieerbaar zijn.<sup>127</sup> Samengevat: "fictional narrative conveys truth without being evidence for the truth conveyed."<sup>128</sup> Michael Riffaterre voegt daar aan toe dat fictie en realiteit diverse discursieve relaties kunnen aannemen.<sup>129</sup> Fictie kan de realiteit parodiëren, symboliseren, nabootsen of omkeren zonder daarom haar verisimilitude te verliezen. Binnen de Afrikaanse literatuurwetenschappen heeft Locha Mateso er dan weer sterk op benadrukt dat fictionele waarheid te vinden is op een symbolisch, niet-falsifieerbaar niveau.<sup>130</sup> Wanneer we deze bevindingen plaatsen naast deze van Jameson stellen we vast dat literatuur een culturele expressie is van de werkelijkheid die de dynamiek capteert tussen perceptie, ervaring en maatschappelijke vraagstukken.

---

<sup>124</sup> C. Achebe, "The Truth of Fiction" (1978) in: T. Olaniyan en A. Quayson (ed.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, p. 111.

<sup>125</sup> U. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, New York: Ace, 1969, p. xiii.

<sup>126</sup> L. Herman en B. Vervaeck, *Verteldivers: Handboek verhaalanalyse*, p. 29.

<sup>127</sup> L. B. Cebik, *Fictional Narrative and Truth, An Epistemic Analysis*, pp. 44-5.

<sup>128</sup> Ibid. p. 41.

<sup>129</sup> M. Riffaterre *Fictional Truth*, Baltimore en Londen, The John Hopkins University Press, 1990, p. 30.

<sup>130</sup> L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, p. 194.

Robert Scholes en Robert Kellogg zien de roman daarom als de synthese tussen empirisch en fictieel schrijven. Een auteur zal steeds een ideologisch gekleurde visie laten doorschemeren als onvermijdelijk resultaat van diens eigen conceptueel kader.<sup>131</sup> Dit maakt de roman interessant voor historici. Literatuur ventileert namelijk een geschiedenisbeeld, net zoals, dat spreekt voor zich, ook geschiedenis als vakgebied een geschiedenisbeeld aanhangt. Het is de subjectiviteit die hier interessant wordt, en geen belemmering vormt zoals Vansina voor waarschuwt. De vervorming van de waarheid draagt nieuwe waarheden in zich. Zoals Luise White reeds aantoonde: de waarheid is relatief en het is haar relativiteit die relevant is.

In de voorbije twee hoofdstukken is zo vastgesteld wat fictie is, hoe het te werk gaat en hoe we het moeten benaderen om tot historisch relevante waarheden te komen. Dit kan vooreerst door alle afzonderlijke componenten waaruit literatuur bestaat af te wegen en te contrasteren, zoals Antoine Compagnon heeft gedemonstreerd. Vervolgens dient men na te gaan hoe de auteur haar of zijn verhaal heeft geconstrueerd als handlingsverloop dat refereert naar een buitentalige 'geschiedenis'. Hierin kan herinnering als individuele of collectieve constructie een bepalende rol spelen. Het tekstueel discours dat de auteur zo nalaat kan daarna semantisch en lexicaal gedissecteed worden zodoende dit contextueel te kunnen inbedden in de sociale conventies van het genre en de stijl. Frederic Jameson heeft ten slotte aangetoond dat maatschappijkritiek veeleer impliciet, op diverse onderhuidse niveaus plaatsvindt dan in de eigenlijke verwoording. Wanneer dit complex kluwen is ingevuld kan eindelijk de fictionele waarheid bepaald worden die de literaire tekst in kwestie in zich draagt. Het is niet omdat fictionele waarheid niet falsifieerbaar is dat we het niet kunnen opsporen. Vooraleer deze analyse deze technieken zal aanwenden zal eerst worden nagegaan hoe de roman zich in Afrika situeert binnen de brede sociale context. Dit is nodig om de diverse niveaus en factoren die hierboven werden geïdentificeerd op een zinvolle manier te kunnen schetsen.

---

<sup>131</sup> R. Scholes, en R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York: Oxford University Press, 1966, p. 9.

## Hoofdstuk drie | De roman in Afrika

Weinig teksten weten zo treffend de conditie van de roman in Afrika te beschrijven als het tweede hoofdstuk in J. M. Coetzee's bundeling essays in romanvorm *Elizabeth Costello*. In "The Novel in Africa" houdt de gelijknamige protagonist, een schrijfster op leeftijd, een lezing over de toekomst van de roman op een cruiseschip vol gepensioneerden. Daar ontmoet ze de Nigeriaanse schrijver Emmanuel Egudu, tevens een oude geliefde van haar. Egudu komt er eveneens een lezing geven, maar dan over de status van de roman in zijn continent. Op magistrale wijze weet Coetzee in dit hoofdstuk, of les zoals hij het noemt, zowel de universele waarde van de roman als haar positie in Afrika in vraag te stellen. Eerst komt Costello op het spreekgestoelte. Op eloquente wijze weet ze de essentie van de traditionele roman te vatten, namelijk als een poging om het lot te begrijpen door de uitwerkingen ervan geval per geval te bekijken. "Like history, the novel is thus an exercise in making the past coherent. Like history, it explores the respective contributions of character and circumstance to forming the present. By doing so, the novel suggests how we may explore the power of the present to produce the future. That is why we have this thing, this medium called the novel."<sup>132</sup> Hiermee bevestigt Costello het punt dat we na twee hoofdstukken hebben bereikt, namelijk dat de roman ten eerste heel wat gemeenschappelijk heeft met geschiedschrijving, en ten tweede dat de roman via fictionele hypothesen de relatie tussen verleden, heden en toekomst verkent. Pas echt interessant wordt het wanneer Egudu zijn lezing begint. De punten die hij aanhaalt verkennen het hele spectrum van debatten en theorieën omtrent de status en de functie van de roman in Afrika. Dit hoofdstuk zal, in de lijn van zijn betoog, de diverse aspecten die hij aanhaalt verder verifiëren.

### Een Europees medium in een Afrikaanse context

Emmanuel Egudu steekt van wal met de opmerking dat de roman in Afrika een recent fenomeen is.<sup>133</sup> Inderdaad, een aanzienlijk deel van de wereld maakte kennis met de roman als exportproduct van het kolonialisme, zo ook het Afrika beneden de Sahara. Via het onderwijs, het schrift en printtechnologieën kenden deze geschreven narratieven in prozavorm een steile opmars vanaf het begin van de twintigste eeuw. De roman was daarbij geen onschuldige vorm van entertainment. Een aanzienlijke hoeveelheid onderzoekers wezen op de ideologische mechanismen die achter haar verspreiding schuilgingen. Daarbij ging het voornamelijk om een bevestiging van een vermeende Europese morele en culturele suprematie. James Snead wijst er op dat het ontstaan van Afrikaanse geschreven literaturen werd beschouwd als het sluitstuk van Europa's beschavingsmissie.<sup>134</sup> Het heeft primitieve mondelinge literaire tradities geabsorbeerd

---

<sup>132</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Londen: Vintage, 1999, 2004, p. 39.

<sup>133</sup> Ibid. p. 40.

<sup>134</sup> J. Snead, "European pedigrees / African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe, and Reed" in: H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, p. 239.

om vervolgens te leiden tot een eigen volwassen literatuur, inclusief een eigen canon, met eigen grote namen en met eigen grote ideeën. Een exotisch verlengstuk van de grote Europese romantraditie dus. Dat de roman als uitheems concept zo invloedrijk kon worden probeert Shatto Arthur Gakwandi te verklaren door analogieën bloot te leggen met de bloei van het genre in het Europa van de negentiende eeuw. Dezelfde voorwaarden werden in de marge van het kolonialisme namelijk een eeuw later vervuld. Deze zijn onder meer een toegenomen geletterdheid, het ontstaan van vrijetijd in de westerse zin, de verstedelijking van de samenleving, de groei van een koopkrachtige middenklasse en de intrede van een wetenschappelijke manier van denken over mens en samenleving.<sup>135</sup> Ngũgĩ komt tot een gelijkaardige vaststelling, maar formuleert die eerder in marxistische terminologie. De roman kent een bourgeois herkomst, en werd historisch dominant dankzij een florierende commerciële industrie, technologische innovaties, en, bovenal, een nieuw ideologisch klimaat waarbinnen de kenbaarheid-door-ervaring van mens en omgeving werd gecelebreerd.<sup>136</sup>

Dat alles maakt, dit is Egudu's tweede stelling, dat de roman, en bij uitbreiding 'het lezen' als bezigheid, volkomen on-Afrikaans zijn. Het is asociaal en staat haaks op alles waar Afrika voor staat: solidariteit, saamenhorigheid, mondelinge expressievormen...<sup>137</sup> Hij heeft wel een punt. De orale performance, wat eeuwenlang in een groot deel van Afrika de manier van literaire expressie was geweest, is een collectief gebeuren. Het bevestigde die vormen van sociale cohesie waar Ngũgĩ op wees, regelde interactie binnen een maatschappelijk kader en zorgde intellectuele continuïteiten over de generaties heen door het overbrengen van allerlei kennisvormen. De modernisering van de Afrikaanse samenleving en de individualisering die daarmee gepaard ging zorgde voor een breuklijn in de literatuurgeschiedenis. Literaire beleving werd plots een individueel gebeuren. Lezen vergt eenzaamheid, maar ook middelen om boeken te kunnen kopen en de scholing om ze te kunnen lezen.<sup>138</sup> Dit alles kan enkel in een competitieve omgeving, waarbij geldbejag en individuele ontplooiing de dienst uitmaken. Toch zou het al te simpel zijn en bovendien een grove onderschatting van Afrika's creativiteit en weerbaarheid, om de roman louter te zien als een exogene, van bovenaf opgelegde hegemonische structuur. De roman in Afrika is namelijk een blijver gebleken. Meer nog, het bleek een ultiem wapen om culturele en politieke uitingen van dominantie intellectueel mee te lijf te gaan. De roman bleek een zeer efficiënte manier om maatschappelijke stellingnames te ventileren in een samenleving die, door het kolonialisme, nu eenmaal onherroepelijk veranderd was qua culturele en politieke (communicatie)mechanismen.

---

<sup>135</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, Londen: Heinemann, 1977, p. 128.

<sup>136</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 63.

<sup>137</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 40.

<sup>138</sup> M. Schipper, "Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane" in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, Amsterdam: VU Uitgeverij, 1987, p. 35.



## Taal, identiteit en diversiteit

Toch heeft het moeite gekost om zoiets 'bourgeois', 'koloniaal' en 'asociaal' in te passen binnen de literatuur, een culturele expressievorm die diep verweven is met zaken als identiteit, zelfbewustzijn en maatschappijkritiek. Dit heeft heel stof tot discussie opgeleverd. De roman als medium mocht dan wel Europees zijn, weinig zaken zijn zo hard benut om een Afrikaanse ziel mee te beitelten. Costello, als toehoorder tijdens Egudu's lezing, ergert zich mateloos aan diens geloof in een metafysische essentie, het ongrijpbare karakter dat Afrikanen onderscheidt van de overige wereldbevolking. Egudu presenteert het continent volgens haar als een aparte identiteit, een bijzondere lotsbestemming, een eigen ziel.<sup>139</sup> Gelukkig verduidelijkt Egudu zelf deze kwestie. Hij stelt zich de vraag "how, in these anti-essential days, these days of fleeting identities that we pick up and wear and discard as clothing, can I justify speaking of my essence as an African writer?"<sup>140</sup> Het essentialisme heeft, zo stelt Egudu, een lange geschiedenis in Afrika. Onder de noemer van de Négritude beweging werd een substraat aangelegd dat Afrikanen, zowel binnen Afrika als de diaspora, een eigen verbindende identiteit toekende. Dit op basis van, de naam zegt het zelf, het zwart-zijn. Het raciale element werd versterkt door de gemeenschappelijke ervaring van onrecht en uitbuiting. Een definitie van Afrika op basis van wat het niet was: blank en hegemonisch zoals Europa. Binnen Afrikaanse literaturen werd al snel hoofdschuddend gereageerd. Wole Soyinka's uitspraak dat een tijger zijn tijgerheid niet proclameert is overbekend. Ook Sembène en Ngũgĩ konden zich niet vinden in deze filosofie, wat later aan bod zal komen.

Het is tekenend dat Egudu de kwestie identiteit in direct verband plaatst met het taalvraagstuk, wat zo mogelijk nog sterker de literaire gemoederen heeft beroerd. Hoe kunnen Afrikanen, als trotse bezitters van een uitgesproken identiteit, schrijven in een taal die niet de hunne is, zoals het Frans? "Is language not a more important matrix than birth?" luidt het.<sup>141</sup> Als antwoord citeert de fictieve auteur zijn (reële) collega, de Senegalees Cheikh Hamidou Kane. Wat een Afrikaanse auteur Afrikaans maakt, is volgens hem niet taal, maar een specifiek Afrikaans gevoel, een eigen ervaring, een eigen stijl en een eigen ritme. Kanes antwoord is geenszins metafysisch of racistisch volgens Egudu. Het gaat louter om deze culturele fenomenen die ontastbaar zijn en daarom dikwijls worden genegeerd. Wat de roman betreft, deze is zelfs meer geschikt voor Afrikanen dan voor Europeanen. Een "novel" betekent immers letterlijk een probeersel, zonder bepaalde vorm of regels. Afrikanen kunnen daarin grotere meesters worden, aangezien zij nu eenmaal vrij zijn van gestandaardiseerde esthetische constricties. De Afrikaanse roman, zo gelooft Egudu, is een orale roman.<sup>142</sup> Als voorbeeld geeft Egudu Amos Tutuola. Zijn *The Palm-Wine Drinkard* waarnaar eerder al werd verwezen, geldt als het ultieme voorbeeld van een roman die conventies overboord gooit, zowel die van het

---

<sup>139</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 41.

<sup>140</sup> Ibid. p. 43.

<sup>141</sup> Ibid. p. 44.

<sup>142</sup> Ibid. p. 45.

romanggenre als van de Engelse taal. Zijn roman is gevoelsmatig, en steunt op de eeuwenoude vertellerstraditie die Afrika een eigen literaire identiteit heeft gegeven.<sup>143</sup> Taal hoeft dus geenszins een belemmering te vormen voor de expressie van een Afrikaanse eigenheid. Taal staat al net zo open voor adaptaties, transformaties en politisering als het romanggenre op zich. Taal is immers, net als de roman, een medium. Veel auteurs zagen de koloniale talen als een geluk bij een ongeluk. Ze stonden namelijk toe om te communiceren over etnische en taalkundige grenzen heen.<sup>144</sup> Zoals de Malinese auteur Amadou Hampâté Bâ schrijft: « Il faut accepter de connaître que l'époque coloniale a pu aussi laisser des apports positifs, ne serait-ce, entre autres, que l'héritage d'une langue de communication universelle grâce à laquelle nous pouvons échanger avec des ethnies voisines comme avec les nations du monde... A nous d'en faire le meilleur usage et de veiller à ce que nos propres langues, nos propres cultures, ne soient pas balayées au passage. »<sup>145</sup> Koloniale talen konden perfect samenleven met de traditionele cultuur, zo stelt Bâ. Meer nog, ze waren een middel tot algemene mobilisatie. Simon Gikandi wijst erop dat vroege Afrikaanse romanciers een Europees discours over traditie, ras en natie moesten hanteren om een eigen identiteit en eigen rechten te kunnen opeisen.<sup>146</sup> Geletterdheid werd zo een belangrijk wapen. Literatuur kon daarenboven narratieven aanreiken om een geschiedenis van verovering en exploitatie neer te pennen. Als een boemerang belandde met de taal het hele Europese waardenstelsel terug in het gezicht van de kolonisator. Ook Ngũgĩ zag dit in: "The Caliban of the colonial world had been given European languages and he was going to use them ever to subvert the master."<sup>147</sup>

Toch was hij, met vele anderen, niet overtuigd van de deugdzaamheid van het Engels, het Frans of het Portugees. De geschiedenis van het taaldebat in Afrika is al zo oud als die van de moderne roman zelf. Een mijlpaal was de 'Conference of African Writers of English Expression' aan de Makerere Universiteit te Kampala in 1962. Er werd uitvoerig gedebatteerd over kwesties als de identiteit van Afrikaanse literatuur en de rol die taal hierbij speelt.<sup>148</sup> In zijn bekende essay "The Dead End of African Literature" blikt Obiajunwa Wali terug naar de conferentie als de uiteindelijke erkenning dat Afrikaanse literatuur zoals die toen beleden werd eindig was. Ook in Franstalig Afrika bestond het idee dat koloniale talen slechts provisorisch konden worden gehanteerd.<sup>149</sup> Vast staat dat de bijeenkomst de zaak niet heeft beslecht. De bekendste polemiek was die tussen Ngũgĩ en Chinua Achebe, de twee grootmeesters binnen de Engelstalige Afrikaanse literaturen, waarbij Achebe taal noch literatuur wilde verenigen tot hun geboortegrond. Literatuur overstijgt immers grenzen zoals Goethe ons heeft geleerd. Omdat Ngũgĩ nu eenmaal een prominente plaats inneemt

---

<sup>143</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 47.

<sup>144</sup> B. Lindfors, "Politics, Culture and Reform" (1979) in: T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, p. 22.

<sup>145</sup> A. H. Bâ, *Oui mon commandant!*, Parijs: Éditions J'ai lu, 1994, 2012, pp. 416-7.

<sup>146</sup> S. Gikandi, "The Politics and Poetics of Nation-Formation" in: A. Rutherford (ed.), *From Commonwealth to Postcolonial*, Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 57.

<sup>147</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms*, Oxford: James Currey, 1993, p. 61.

<sup>148</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 5.

<sup>149</sup> Ngũgĩ verwijst naar David Diop in *ibid.* p. 25.

in deze analyse, en omdat zijn *Decolonising the Mind* een immense invloed heeft uitgeoefend op de geschiedenis van de Afrikaanse literaturen, gaan we hier dieper in op zijn standpunt.

*Decolonising the Mind*, zijn literair vaarwel aan het Engels, verscheen in 1986, op het moment dat Ngũgĩ als een gevestigde waarde was in Afrika's literaire landschap. Behalve de aankondiging dat zijn werken voortaan in het Kikuyu zouden verschijnen bevat het werk ook een zeer uitgesproken statement over de psychologische kracht van taal. Taal, en cultuur, zijn wapens die tot diep in de ziel dringen van zij die eraan worden onderworpen. Taal heeft immers het koloniale project voltooid: "Berlin of 1884 was effected through the sword and the bullet. But the night of the sword and the bullet was followed by the morning of the chalk and the blackboard."<sup>150</sup> Via het onderwijs kregen kinderen ook een Hegeliaanse geschiedopvatting ingelepeld, waardoor ze meegesleurd werden in een Europees superioriteits- en vooruitgangsdiscours.<sup>151</sup> Ngũgĩ deinst er niet voor terug om taal metafysische eigenschappen toe te kennen. Taal is immers de enige weg tot zelfdefinitie en zelfbewustzijn. En aangezien moedertalen een inherente schoonheid kennen waar geen koloniale taal tegenop kan is Afrika het aan zichzelf verplicht ze te eren. Maar taal blijft in eerste instantie politiek. Ngũgĩ, als onverbloemd marxist, verwijst niet toevallig naar Karl Marx die taal als mediator van het menselijke arbeidsproces zag.<sup>152</sup> De taal van de gewezen kolonisator was voor Ngũgĩ het laatste obstakel vóór de bevrijding van het proletariaat in de neokoloniale natiestaat. Literatuur in endogene talen staat daarom garant voor emancipatorische literatuur.<sup>153</sup> Dat was helaas niet naar de zin van de postkoloniale autoriteiten. Dat zijn theatervoorstelling in het Kikuyu te Kamiriithu onthaald werd op een gevangenisstraf heeft hem doen begrijpen dat het gebruiken van Afrikaanse talen gelijkgesteld wordt aan subversiviteit onder het neokoloniale juk waarin zijn land zich bevond.<sup>154</sup> Zoals we zullen zien zal ook Sembène inzien dat Afrikaanse talen niet alleen een middel tot emancipatie vormen, maar ook dichters staan bij het publiek dat hij wil bereiken.

De vraag naar de keuze van de taal waarin Afrikaanse auteurs schrijven brengt ons namelijk naar de vraag welk publiek ze willen bereiken. Costello verwijt Egudu enige hypocrisie. Egudu beschuldigt zijn internationaal lezerspubliek en zijn multinationale uitgeverijen ervan dat ze hem dwingen om zichzelf als een exoot te presenteren. Dat hebben Afrikaanse schrijvers uitsluitend aan zichzelf te danken meent Costello.<sup>155</sup> Ze nemen maar al te graag hun rol als 'Afrikaan' op, waardoor ze niet schrijven voor een Afrikaans publiek maar voor de rest van de wereld: "The Russian novel is written by Russians for Russians. But the African novel is not written by Africans for Africans. African novelists may write about Africa, about African experiences, but they seem to me to be glancing over their shoulder all the time they write, at the

---

<sup>150</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 3.

<sup>151</sup> Ibid. p. 18.

<sup>152</sup> Ibid. p. 13.

<sup>153</sup> Ibid. p. 21.

<sup>154</sup> Ibid. p. 30.

<sup>155</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 53.

foreigners who will read them. Whether they like it or not, they have accepted the role of interpreter, interpreting Africa to their readers.”<sup>156</sup> De kern van het probleem van de Afrikaanse roman, is volgens Costello dat Afrikaanse auteurs hun Afrikaansheid moeten belijden wanneer ze schrijven. Zij, als Australische, getuigt dat Australische literatuur pas volwassen is geworden wanneer het ook een eigen lezerspubliek genereerde, wat vanaf 1960 is gebeurd. Egudu heeft, naar mijn inzien, Costello op een verkeerd spoor gezet. Het lijkt moeilijk te geloven dat Afrikaanse auteurs gevangenschap riskeren om een westers publiek de *couleur locale* van hun continent te laten proeven. Afrikaanse schrijvers lijken veel te subversief, veel te dissident, om louter hun situatie te willen uitleggen aan lezers die niets aan die situatie kunnen veranderen. Dat Afrikaanse auteurs moeite hebben met het bereiken van een eigen publiek heeft dan ook met economische, politieke, en taalkundige omstandigheden te maken die buiten hun eigen wil regeren. Bovendien hebben Sembène en Ngũgĩ bewezen dat Afrikaanse auteurs alternatieve talen, media en esthetische vormen opzoeken om een ‘eigen’ lezerspubliek te bereiken.

### Geëngageerd realisme

Wat Sembène en Ngũgĩ nog aantonen is dat het bereiken van een lokaal publiek door de overheid niet in dank wordt afgenomen. Schrijven in Afrika is bij wijlen een hachelijke onderneming. Dit is Egudu’s derde punt: schrijvers, als dissidente intellectuelen, zijn in Afrika niet graag gezien. Bovendien brengt het schrijversambt weinig brood op de plank. Afrika is immers voorbestemd om arm te zijn wat boeken tot luxueuze objecten maakt waar slechts weinigen toegang toe hebben.<sup>157</sup> Vandaar dat beide auteurs via theater en film het bourgeois karakter van de roman weten te omzeilen hebben. Dit alles maakt dat Afrikaanse schrijvers een nomadenbestaan leiden, zoals Egudu zelf, op zoek naar een internationaal publiek voor wie hij Afrika (re)presenteert. Dat zijn lezing op een blank cruiseschip ergens op de Stille Zuidzee plaatsvindt symboliseert dit treffend. Veel klassieke namen uit de Afrikaanse literatuur hebben voor korte of lange tijd als balling in het buitenland geleefd, zoals ook Ngũgĩ. Dat weerhoudt er hen niet van om door te zetten. In een autoritaire staat fungeert literatuur, en bij uitbreiding kunst, als een kanaal waarlangs kritiek kan worden geuit op de gevestigde orde. Deze kanalen worden dan ook uitvoerig gecontroleerd door het regime, zoals Ngũgĩ aan den lijve heeft mogen ondervinden, maar zijn verre van waterdicht. Dit doet denken aan James C. Scotts *hidden transcripts*, waarbij boodschappen via een gedeeld cultureel repertoire als referentiekader geïnterpreteerd worden.<sup>158</sup> Hierin weerklinkt ook Umberto Eco’s pact tussen auteur en lezer, waarbij de auteur in dit geval een evenwichtspositie zoekt waarbij de boodschap aankomt bij de lezer maar dan binnen de limieten van het politiek aanvaarde. Naarmate de controle van bovenaf toeneemt wordt de auteur creatiever wat betreft de inkleding van haar of zijn boodschap. Via allegorieën,

---

<sup>156</sup> J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 51.

<sup>157</sup> *Ibid.* pp. 41-2.

<sup>158</sup> J. C. Scott, *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, New Haven: Yale University Press, 2009.

doorgedreven symboliek of satire worden actuele situaties in de realiteit vermomd naar voor gebracht. De esthetiek van de Afrikaanse roman verandert dan ook in de loop van de jaren 1960 naarmate de staat de grenzen van de artistieke vrijheid gaat verleggen. Toch lijkt er steeds sprake te zijn van een geëngageerd realisme: een realistische voorstellingswijze die niettemin ook een boodschap propageert.

Zoals onder meer Bernth Lindfors noteerde aan het eind van de jaren 1970 eigent de Afrikaanse auteur zich een dubbele functie toe. Enerzijds schrijft zij of hij een kroniek van de politieke geschiedenis, en anderzijds houdt zij of hij een pleidooi om de loop van deze geschiedenis te wijzigen.<sup>159</sup> Hoe een sociaal realistische weergave van de realiteit de dominante tendens is geworden in de loop van de twintigste eeuw legt Shatto Arthur Gakwandi op overtuigende wijze uit.<sup>160</sup> Gakwandi gelooft in het bestaan van drie tendensen in de moderne roman. De eerste is de realistische mode. Deze selecteert feiten en fenomenen uit dagelijkse leven en brengt die in causaal verband tot een verklarend geheel. Een tweede wijze gaat net de realiteit opzettelijk vervormen, bijvoorbeeld tot een satire, om een poëtische, abstractere waarheid te beschrijven. Een derde categorie verkent metafysische waarheden over de plaats van de mens binnen het universum. Deze worden wel eens als avantgardistische werken geklasseerd. Geen van deze tendensen zijn absoluut. Ze kunnen elkaar overlappen of samen voorkomen binnen één gegeven werk. Het gaat erom welke van de drie de auteur het hardst benadrukt, wat dan weer een inzicht kan bieden in haar of zijn intentie, boodschap en beoogd publiek. Binnen de eerste, realistische stroming, maakt Gakwandi vervolgens een onderscheid tussen een psychologisch realisme, waarbij het individu onderzocht wordt als losstaande entiteit, en sociaal realisme, waarbij het individu een sociale eenheid is binnen het grotere geheel van de maatschappij. Dit sociaal realisme kwam in Europa in zwang in de loop van de negentiende eeuw, en heeft een sterke invloed uitgeoefend op de roman in Afrika. De sociaal realistische roman leek als medium het meest geschikt om de samenleving te analyseren en te becommentariëren. Het werd zo populair dat Eileen Julien de Afrikaanse roman als *documentary fiction* ging omschrijven.<sup>161</sup> Alles wat in proza voor persoonlijke beleving van de realiteit staat: de biografie, de memoires, de psychologische en emotionele getuigenis, ging voor aanzienlijke mate het uitzicht van de roman bepalen. Meer in het bijzonder beschreef de Afrikaanse roman na de dekolonisatie vooral de afwezigheid van morele normen in de maatschappij. Gaandeweg gingen auteurs zich ook steeds sterker engageren voor een moreel of politiek doel. Het verleden werd een aanwijzing voor de toekomst, aangezien menig schrijver geloofde in de capaciteit van het volk om de loop van de geschiedenis zelf te bepalen.<sup>162</sup> Op een gelijkaardige manier

---

<sup>159</sup> B. Lindfors, "Politics, Culture and Reform" (1979) in: T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, p. 22 Heel wat onderzoekers wijzen sinds de Jaren 1960 op het belang van socio-politieke problemen in Afrikaanse narratieven, zo ook Jean Raymond in J. Raymond, *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Parijs: Albin Michel, 1965, p. 248.

<sup>160</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, pp. 126-7.

<sup>161</sup> E. Julien, *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington en Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 68.

<sup>162</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, p. 108.

definieert Locha Mateso eveneens twee vormen van kritiek op de realiteit.<sup>163</sup> Aan de ene kant is er de politieke kritiek die economische, sociale en politieke misstanden op expliciete wijze aan de kaak stelt. Aan de andere kant brengt poëtische kritiek op een symbolisch niveau afwijkingen van morele en maatschappelijke normen in kaart. Gakwandi's sociaal realisme zal zich op beide niveaus afspelen. Weliswaar enkel in het oeuvre van zij die zich scharen onder wat Ngũgĩ een 'verzetstraditie' noemt binnen het publieke forum in postkoloniaal Afrika. Deze vertegenwoordigt boeren, het arbeidsproletariaat, patriottische studenten en progressieve intellectuelen. Kortom, allen die zich afzetten tegen een 'imperialistische traditie' zoals bijvoorbeeld journalisten die als broodschrijvers van het regime afhangen.<sup>164</sup>

Ietwat contradictorisch kan dus worden gesteld dat het sociaal realisme zowel waarheidsgetrouw als sterk ideologisch gekleurd is. Engagement is namelijk sterk verweven met ideologie. Over wat men onder de term ideologie moet verstaan is veel geschreven. Onder invloed van het marxisme is het begrip sterk vernauwd tot politieke visie. Daar tegenover staan zeer brede opvattingen over ideologie, die ideologie definiëren als een waardesysteem. Hier wil ik het begrip hanteren zoals Bart Keunen deze invult, namelijk als "een particuliere blik op de werkelijkheid die zeer bepalend is voor de waarnemer, maar die, als je verschillende perspectieven naast elkaar legt, zeer verengend blijkt te zijn."<sup>165</sup> Ideologie is dus een bepaalde benadering van de realiteit die gelimiteerd is en aldus conflicteert met alternatieve benaderingen. Het is in het overlappen en het contrasteren met andere perspectieven dat een ideologie uitgesproken en gecontesteerd kan worden. Het uitdrukken van een bepaalde zienswijze op de werkelijkheid die zich onderscheidt van andere resulteert dan ook meermaals in maatschappijkritiek. Kritische opvattingen zijn niet vrijblijvend, ze hopen de realiteit te veranderen. Dit maakt hen tot uitingen van sociaal engagement. Franstalig West-Afrika kent een langere kritische traditie. Haar auteurs waren directer betrokken bij de antikoloniale strijd, terwijl de Franse literatuur ten tijde van Jean-Paul Sartre in het algemeen al een meer uitgesproken geëngageerd karakter had.<sup>166</sup> Toch gaat de ideologische bevlogenheid van zwarte schrijvers verder dan de Négritude. Gakwandi wijst erop dat de traditie om sociaal onrecht te laken teruggaat naar de slavernij, het abolitionisme en de filosofische uiteenzettingen van invloedrijke denkers als W. E. B. DuBois en Marcus Garvey die in sterke mate het panafrikanisme hebben beïnvloed.<sup>167</sup> Over het panafrikanisme en de ontwikkelingen en oorzaken ervan weet Edris Makward:

"If Negritude can be seen first as a reaction against colonial alienation and then only as an assertion of Negro-African reality, African socialism can also be viewed first as a rejection of liberal colonial economy and then as a wilful desire to implement in a modern context Negro-African socio-

---

<sup>163</sup> L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, pp. 199-200.

<sup>164</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 2.

<sup>165</sup> B. Keunen, *Ik en de stad: Fantasmagorie-, ideologie- en utopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*, p. 106.

<sup>166</sup> E. Makward, "Literature and Ideology" in: *Issue: A Journal of Opinion* 2 nr. 2 (1972) p. 30.

<sup>167</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, pp. 1-3.

economic values; likewise African nationalism and Pan-Africanism can be defined first as a rejection of a foreign domination and balkanization, and then as a commitment to the construction of Pan-African unity.”<sup>168</sup>

Het is opvallend dat een dergelijke tendens ook de ontwikkeling van de historiografie over Afrika heeft bepaald.<sup>169</sup> De meeste samenvattingen hierover spreken van antikoloniale gevoelens in de jaren 1960 die met een verheerlijking van het prekoloniaal verleden een vertrouwen in de postkoloniale toekomst weerspiegelen, terwijl in de jaren 1970 dit nationalisme in vraag wordt gesteld naarmate de publieke opinie gedesillusionneerd geraakt in de postkoloniale natiestaat. Vanaf de jaren 1980 komt de nadruk op de machtsbeladenheid van talig discours te liggen en haar inwerking op identiteitsvorming, waardoor diverse wetenschappelijke disciplines elkaar beginnen beïnvloeden.<sup>170</sup> Zowel literaire als historiografische werken worden pluriformer, meer bewust van de ideologische beladenheid van taal en filosofisch meer reflexief. Na emancipatorische literaire en historiografische narratieven in de jaren 1960 en een ‘afropessimisme’ in de jaren 1970 breekt een periode aan van individuele getuigenissen. Geschiedenissen van onderuit en in het meervoud. De postkoloniale en postmoderne kritiek verklaart eender welk narratief tot ‘hegemonisch en contra-hegemonisch discours’. Lonsdale vormt een typevoorbeeld van een nieuw perspectief op complexe multidimensionale vormen van politieke en culturele participatie.<sup>171</sup> Doorheen de decennia na de dekolonisatie zien we dus een ideologische verschuiving binnen alle vormen van tekstueel discours die sociale, economische en politieke evoluties doorheen de tijd bekritisieren. Literatuur bood voor heel wat Afrikaanse intellectuelen een representatiewijze met enige vrijheid tot expressie. Dit komt door de flexibiliteit van het genre. Literaire teksten kunnen zaken uitdrukken in woorden die niet per se letterlijk moeten weergeven wat wordt bedoeld. Dit heeft literatuur tot zo’n geschikt middel gemaakt. Veranderende ideologische stellingnames liepen daarbij evenwijdig met veranderende esthetische verpakkingen.

De Afrikaanse literatuurstudie heeft zich uitvoerig gewijd aan deze expressievormen. Zowat alles waaruit een Afrikaanse roman kan bestaan, tot en met de taal waarin het is opgesteld, wordt ideologisch gelezen. Voor Eileen Julien zijn esthetische invloeden van de orale traditie niet zelden een statement vanwege de auteur. De neerslag van mondelinge verteltechnieken, spreekwoorden, herhalingen, allusies naar mythen, volksverhalen en sprookjes, zijn geen exotische toets. Ook dienen zij niet om Afrikaanse literaturen af te bakenen tegenover andere door het een eigen gezicht te geven. Eerder zijn het esthetische

---

<sup>168</sup> E. Makward, “Literature and Ideology” in: *Issue: A Journal of Opinion* 2 nr. 2 (1972) p. 30.

<sup>169</sup> F. Cooper, “Conflict and Connection” in: *American Historical Review*, 99 Nr. 5 (1994), pp. 1520-6 en R. Derricourt, *Inventing Africa: History, Archaeology and Ideas*, London en New York, Pluto Press, 2011, pp. 120-1.

<sup>170</sup> J. A. Agho, “Class Conflict and the Rise of the ‘Proletarian’ Novel in Africa” in: *University of Bucharest Review* 1 nr. 2 (2011) pp. 95-6.

<sup>171</sup> J. Lonsdale, “Agency in tight corners: Narrative and initiative in African history” in: *Journal of African Cultural Studies* 13 nr. 1 (2000) pp. 5-16.

strategieën om ideologische stellingnames te ventileren.<sup>172</sup> De mondelinge traditie staat symbool voor prekoloniaal Afrika en alle waarden die zij uitdroeg. Referenties naar deze traditie markeren dan ook antikoloniale gevoelens. Maar ook uitgesproken contrasten met elementen uit de mondelinge traditie kunnen kritische visies op de geschiedenis weergeven. Mildred Mortimer bewijst dit aan de hand van de transformatie van de epische verhaalstructuur in de koloniale en postkoloniale roman. Daar waar de traditionele epen werden gekenmerkt door een circulaire verhaalstructuur blijkt de roman lineair, waarbij het postkoloniale lot de protagonist niet meer lijkt te sparen en blootstelt de onomkeerbare desintegratie van het sociaal weefsel.<sup>173</sup> Denk bijvoorbeeld aan Achebe's *Okonkwo*. Na de onafhankelijkheid, naarmate haastig opgezette democratieën vervangen worden door eenpartijstelsels en militaire junta's, veranderen ook de esthetische strategieën waarmee kritiek wordt geuit. In de woorden van Bernth Lindfors: "The novel remained [authors'] major literary outlet but they used it now as a vehicle of strong social and political satire. Instead of continuing to reconstruct the dignity of the African past, they turned their attention to the ugliness of the present and began to point the finger of blame at Africans themselves instead of Europeans."<sup>174</sup> In het tweede deel zal duidelijk worden dat ook Sembène en Ngũgĩ deze overgang maken, en daarbij hun representatiewijzen zullen aanpassen. Over Ngũgĩ merkt Lindfors op dat zijn oeuvre een overgang kent van het beschrijven van recente geschiedenis naar het laken van contemporaine misstanden, en dan voornamelijk de kwalijke evolutie in zijn ogen van een egalitaire naar een elitaire maatschappij.<sup>175</sup>

Terwijl we bij sociaal realisme in eerste instantie denken aan Sovjet cinema of muurschilderingen uit de DDR wordt dit etiket in Afrika al snel op de roman gekleefd. Dan kunnen we de vraag stellen waarom de roman zo'n dankbaar middel bleek om een breed publiek te beroeren. Shatto Arthur Gakwandi presenteert een uitvoerig en plausibel antwoord:

"The answer lies in the very character of the form and the advantages it has over other forms. More than any other form, the novel can evoke the whole way of life of a people at a given time. Through this, or through a selection of interrelated aspects of life, it can analyse the basic social structure of a given society and show how the total life of the individual is affected by the conditions in which he lives. The reader is then able to evaluate these conditions of life by the way they affect individuals. This capacity which the novel alone possesses has been seized upon by artists and been used to raise issues which go even beyond private conduct into problems of morality in public affairs. Social realism has been the principal tool by which this has been done."<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> E. Julien, *African Novels and the Question of Orality*, pp. 3-24.

<sup>173</sup> M. Mortimer, *Journeys Through the French African Novel*, Portsmouth, Heineman, 1990, p. 5.

<sup>174</sup> B. Lindfors, "Politics, Culture and Reform" (1979) in: T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, pp. 25-6.

<sup>175</sup> Ibid. 27.

<sup>176</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, pp. 128-9.



Dit betekent geenszins dat de roman de belangrijkste uiting van maatschappijkritiek zou zijn, laat staan de enige. Afrika kent een uitgebreide pamfletcultuur en talloze satirische expressievormen die er wellicht meer dan de roman in zijn geslaagd om een groot publiek te bereiken. Zo genoot Okot p'Bitek in Oeganda immense populariteit met zijn protestliederen *Song of Lawino* en *Song of Ocol*. Toch zijn weinig media zo inclusief en adaptief als de roman. Door haar meerlagige structuur slaagt de roman erin om een complexe, multiforme realiteit in een plotstructuur te vatten. De roman is flexibel genoeg om zich te kunnen enten op een gegeven in de werkelijkheid en tegelijk narratief genoeg om tot een verstaanbare boodschap te komen. Toch blijft de roman in wezen een exogeen product in Afrika. Afrikaanse intellectuelen hebben de roman toegeëigend naar eigen wensen en intenties, en vervolgens aangepast aan de specifieke sociale en politieke situaties die zij wilden becommentariëren. Mogen we dan spreken van specifieke soort roman die 'typisch Afrikaans' is? Hier gaat het er immers om de Afrikaanse roman als bron te gebruiken. Eerst moet nagegaan worden of het wel zinvol is om te geloven in een dergelijke categorie.

### **Afrika als literaire categorie**

Hebben Elizabeth Costello, Valentin-Yves Mudimbe en Kwame Anthony Appiah gelijk wanneer ze stellen dat het predikaat Afrikaans een van buitenaf opgedrongen artefact is? Het staat in elk geval vast dat Afrika, zoals elke afbakening in de ruimte, een arbitrair en cultureel bepaald gegeven is. Misschien is het zinvoller, nu het er toch is, om na te gaan hoe dit gegeven wordt ingevuld, zowel door critici als door auteurs zelf. Daarbij komt de vraag of er dan een romangenre overblijft dat we terecht Afrikaans mogen noemen. De roman is een koloniaal importproduct, refereert naar de postkoloniale werkelijkheid en incorporeert prekoloniale esthetische en filosofische elementen. Het is dus een uiterst hybride begrip dat zich niet laat reduceren tot een geografische of culturele categorie binnen het brede terrein van de wereldliteratuur. De komende paragrafen gaan daarom na wat Afrikaanse literaturen (de meervoudsvorm is belangrijk) met elkaar bindt, en welke consequenties dit heeft voor de contextuele analyse van hun romans.

Een eerste vaststelling is dat Afrikaanse literaturen zich, ook intern, niet laten herleiden tot afgelijnde categorieën. Ze kunnen niet opgedeeld worden naargelang natie, genre, thema en stijl. James Snead merkt op dat Afrikaanse literatuur nogal makkelijk wordt opgedeeld in starre schema's; traditionele (orale) literatuur versus moderne geschreven literatuur, west versus oost, Engelstalig versus Franstalig, nationaal versus tribaal... Eveneens, en nog opvallender, ziet Snead een compleet ontkennen van 'universele waarheden' in Afrikaanse literaire werken, zoals die zich manifesteren in Europese klassieken zoals het oeuvre van Homeros, Dante of Shakespeare.<sup>177</sup> Afrikaanse auteurs worden automatisch verondersteld het over hun geboortegrond te hebben, wat Egudu zonet beklagde. Snead wijst er echter te weinig op dat

---

<sup>177</sup> J. Snead, "European pedigrees / African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe, and Reed" in: H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, p. 237.

culturele verscheidenheid snel uitgevlakt lijkt tot een egaal conceptueel terrein waarbinnen vooral de dichotomie speelt tussen traditie en moderniteit. Thematisch, stilistisch en inhoudelijk spelen auteurs in op het repertorium aan waarden en ideeën die aan beide uitersten kleven. Karin Barber presenteert daarom een binair paradigma in de Afrikaanse (populaire) cultuur waarbij Afrikaanse traditie en Westerse elitecultuur respectievelijk een cultuurnationalistisch discours en een globaliserend kapitalisme reflecteren.<sup>178</sup> Zo ontstaat een continuüm dat varieert van een essentialisme enerzijds dat sterk is gericht op het benadrukken van het Afrikaanse DNA van haar literaire uitingen tot een zeer los syncretisme dat Afrikaanse literatuur ziet als het product van allerhande tradities en invloeden die Afrika als continent ontstijgen. Elke auteur neemt dan ook een plaats in binnen dit continuüm. Zo is de Négritude zonder twijfel de bekendste uiting van pan-afrikanistische sentimenten, die een metafysische ziel toeschrijft aan een verondersteld raciaal afgebakend territorium dat ook de Afrikaanse diaspora omvat. De Ghanese en Congolese filosofen Kwame Anthony Appiah en Valentin Yves Mudimbe laten een heel ander geluid horen. Zij zien Afrika als een mythe die ideologieën en identiteiten kleurt. Geen metafysisch gegeven maar een culturele constructie, vervaardigd zowel binnen als buiten het continent.<sup>179</sup> In welke mate cultuur, herkomst, ras en collectieve geschiedenis als de grondslag van de eigen identiteit gelden is een keuze afhankelijk van het sprekende individu. Ook het voornoemde continuüm is dus een constructie. Auteurs in Afrika zijn zich wel degelijk bewust van de voornoemde tegenstellingen en de plaats die ze zelf willen innemen. Door zich af te zetten tegen andere stemmen in het debat houden ze de constructie ook in stand. Het is daarom belangrijk bij de tekstinterpretatie om tekst en hun auteur in een ideologisch kader te plaatsen met betrekking tot dit vraagstuk. Elk werk neemt een aparte maatschappelijke positie in, draagt eigen meta-literaire opvattingen uit en construeert een eigen identiteit die al dan niet 'nationalistisch' van aard is. Het is aan de historicus om elk van deze elementen mee op te nemen in haar of zijn analyse.

Veel literatuurwetenschappers hebben, terecht, gewezen op het hybride en pluralistische karakter van Afrikaanse literaturen. Daarin volgen ze onder meer Paulin Hountondji die voor een zeer divers perspectief op Afrikaanse culturen pleit.<sup>180</sup> Afrika is niet een louter passieve ontvanger van Europese concepten die vervolgens ingekleurd worden met de eigen *couleur locale* om uiteindelijk een statement te maken over haar plaats in de wereld. Hountondji ageert tegen de idee van eenzijdige acculturatie. Eleni Coundouriotis, op haar beurt, stelt: "to attribute authenticity is to mask a particular history by an act of violent repression."<sup>181</sup> Dit gebeurt wanneer verhalen worden afgezonderd van hun historische specificiteit en gepresenteerd als een catalogus van Afrikaanse levensvisies. Coundouriotis' pleit dan ook voor een sterk antropologische studie van Afrikaanse romans. Een Westers perspectief op wat Afrikaanse literatuur is,

---

<sup>178</sup> K. Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, p. 1.

<sup>179</sup> K. A. Appiah, *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 70.

<sup>180</sup> P. J. Hountondji, "True and False Pluralism" (1973) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), p. 268.

<sup>181</sup> E. Coundouriotis, *Claiming History: Colonialism, Ethnography, and the Novel*, New York: Columbia University Press, 1999, p. 3.

dreigt een Westerse literatuuropvatting op te dringen aan een literaire traditie die er fundamenteel anders uitziet. Op de diverse aard van Afrikaanse literaturen moet een al even divers academisch antwoord worden gegeven, namelijk in de vorm van een interdisciplinaire benadering die los komt van de dikwijls formalistische tekstuele benaderingen die in het Westen de boventoon voeren. Afrikaanse literaturen kunnen niet los gezien worden van de gehele (literatuur)geschiedenis aangezien zij in eerste instantie een 'antwoord' bieden op de geschiedenis in de taal van de kolonisator, "importing and subverting conventions, mixing styles and expressions, and, after all, narrating and enacting a history of transcultural contact."<sup>182</sup> Toch kan een te ver doordrukken van een vermeend syncretisme bepaalde zaken over het hoofd doen zien. Getuige daarvan lijkt de slotbeschouwing van Snead: "The writers and their works that I have discussed have presented us with an aesthetic that critiques the European, exclusivist connection of nationalism with language and culture. Such narratives are no longer comparable to any European humanistic or socio-political model."<sup>183</sup> Hiermee lijkt Snead nationalistische motieven in bepaalde werken schromelijk te onderschatten. In Ngũgĩ's resolute keuze voor het Kikuyu weerklinkt wel degelijk een Herderiaans gedachtegoed over taal en de natie. Afrikaanse literaturen zijn niet louter hybride, contra-hegemonische in vraagstellingen van Europa's progressistische en essentialistische wereldbeeld: ook in Afrika is natievorming aan het werk, worden culturele erfenissen en mythes uitgedacht... Ontkent Snead zo in zekere zin het universalisme dat hij net wou toekennen aan Afrikaanse literaturen? Namelijk het universele verschijnsel dat literatuur en taal een performatief gegeven zijn, die maatschappelijke idealen vertaald willen zien in de realiteit, en dit kunnen doen door een realiteit te capteren in al haar morele of politieke (on)volmaaktheid. Conceptuele grenzen mogen dan wel poreus zijn en een analytische noodzaak dienen, het zou van een onderschatting van de creativiteit van de auteurs getuigen om te geloven dat zij deze louter ondergaan. Auteurs zijn zich bewust van de literaire traditie waarin ze schrijven. Door het bestendigen of in vraag stellen van heersende normen slaagt de auteur erin om bestaande genres en strategieën naar hun hand te zetten.

Critici neigen te vergeten dat Afrikaanse auteurs voortdurend zelf hebben bepaald hoe men het begrip Afrikaanse literaturen moet invullen. Hierdoor ontstonden structuren die wel degelijk tot een min of meer afgelijnde literaire categorie hebben geleid. Deze structuren zijn echter niet statisch. Ze evolueren doorheen de tijd en vormen de spil van uitgebreide debatten. Dit zelfbewustzijn vormt wellicht de voornaamste gemene deler tussen Afrikaanse literaturen. De gedeelde ervaring van het kolonialisme heeft gezorgd voor wat Victor Le Vine trans-territoriale politieke culturen noemt, waarbij een kleine participerende politieke elite, met een gedeelde sociale achtergrond, zich onderscheidt van lagere sociale

---

<sup>182</sup> E. Coundouriotis, *Claiming History: Colonialism, Ethnography, and the Novel*, p. 85.

<sup>183</sup> J. Snead, "European pedigrees / African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe, and Reed" in: H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, p. 247.

strata.<sup>184</sup> Deze trans-territoriale structuren vertaalden zich tegelijk in gemeenschappelijke culturele patronen , waarbij koloniale talen, koloniale esthetische producten (zoals de roman) en culturele en politieke symbolen gedeeld werden over nationale grenzen heen. Het was dan ook het nationalisme dat een politiek discours leverde waarin commentaar kon geleverd worden op het Afrika ten tijde van de onafhankelijkheid.<sup>185</sup> De violen werden gelijkgesteld op speciale congressen voor zwarte schrijvers, die overigens in Europa plaatsvonden. De algemene resolutie op het Tweede Congres in 1959 in Rome luidde als volgt:

“The negro writers and the artists regard it as their essential task and sacred mission to bring their cultural activity within the scope of the great movement for liberation of their individual peoples, without losing sight of the solidarity which should unite all individuals and peoples who are struggling for the liquidation of colonization and its consequences as well as those who are fighting throughout the world for progress and liberty.”<sup>186</sup>

Al snel werd duidelijk dat Afrikaanse auteurs zich niet wilden houden aan algemene voorschriften. Het essentialistisch denken van de Négritude beweging werd door velen verlaten. De gemeenschappelijke ervaring waarop panafricanistische stromingen zich baseerden had namelijk weinig gemeen met traditioneel Afrika, maar kwam veeleer voort uit een recent, ‘modern’ verleden. Het Panafrikaans Cultureel Manifest uit 1969 richtte zich naast een gemeenschappelijk verleden dan ook eerder op een gemeenschappelijke toekomst.<sup>187</sup> Naarmate Afrika’s literaire output aangroeide en diversifieerde in de twee decaden na de onafhankelijkheid gingen critici haar ook opdelen in categorieën naargelang taal of geografie. De meest grove indeling was driedelig, namelijk een onderscheid in Zuid-Afrikaanse, Franstalige en Engelstalige literatuur. In de eerste speelde volgens Gakwandi het concept ras een belangrijke rol, de tweede was sterk begaan met identiteit en de verwerping van assimilatie, en de derde benadrukte de spanningen tussen traditie en moderniteit.<sup>188</sup> Dat deze opdeling verre van absoluut is toont Gakwandi aan door erop te wijzen dat Ngũgĩ en Sembène vooral heel veel gemeen hebben, en dan met name hun revolutionaire en antikoloniale overtuiging.<sup>189</sup> Hoe het ook zij, Afrikaanse literaturen zijn Afrikaans omdat ze net zo begaan zijn met de culturele, politieke en sociale conditie van het continent. Het label Afrikaans is zowel door auteurs als critici een categorie geworden met eigen normen waar impliciet of expliciet naar toe geleefd wordt of van wordt afgeweken. Weinig ‘literaturen’ zijn zo zelfbewust omgegaan met hun eigen herkomst en identiteit als deze van Afrika. Ik wil daarom de aanduiding Afrikaans hanteren in die mate waarin Afrikaanse auteurs en de Afrikaanse kritische traditie zelf de term hebben ingevuld en toegepast,

---

<sup>184</sup> V. Le Vine, *Political Leadership in Africa*, Redwood City: Stanford University Press, 1967.

<sup>185</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, p. 5.

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Ibid. p. 6.

<sup>188</sup> Ibid. p. 7.

<sup>189</sup> Ibid. p. 9.

zowel op eigen werk als dat van anderen. Om een definitie te benaderen gebruik ik graag de woorden van Joanna Sullivan: “much more than the Western novel, the African novel defies easy genre boundaries. It is, in short, more epic, more political, more didactic, and more connected to its literary antecedents than the Western novel.”<sup>190</sup>

## De studie van de Afrikaanse roman

Over de Afrikaanse roman en haar relatie tot de maatschappij zijn al bibliotheken vol geschreven. Deze studie zal dus geen braakliggend terrein betreden. Wat hier wel betracht zal worden is een inclusief perspectief dat eerdere benaderingen zal bundelen, afwegen en combineren met inzichten uit diverse disciplines. Alvorens de specifieke gevalstudies aan te vatten zal dit laatste onderdeel enkele belangrijke tendensen binnen de Afrikaanse literatuurstudie overlopen in het licht van hun nut binnen dit onderzoek.

Zowel buiten als binnen Afrika werden Afrikaanse literaire werken met het grootste enthousiasme bestudeerd binnen de *Postcolonial Studies*. Gayatri Chakravorty Spivak en Abdul JanMohamed zijn beroemd geworden met hun identificatie van de *subaltern voice* die weerklonk als reactie op de hegemonische structuren van het Westen. Pascale Casanova, die een globaal literair wereldsysteem heeft gereconstrueerd, verwoordt de algemene opvatting over literatuur en de auteur in de postkoloniale wereld: « [D]ans ces univers où les pôles politiques et littéraires sont encore indistincts, les écrivains sont le plus souvent constitués en « porte-parole », au sens propre, du peuple. »<sup>191</sup> Zij zien schrijven dus als een politieke activiteit. Aanvankelijk schreven postkoloniale auteurs tegen de Westerse hegemonie, als antwoord op de mythische voorstelling die generaties blanke schrijvers hadden nagelaten over het koloniale imperium. Zo zag Edward W. Said Ngũgĩ's rivier in *The River Between* als een esthetisch en ideologisch antwoord op de stroom die Marlow afvoer in Conrads *Heart of Darkness*.<sup>192</sup> Said, net als Valentin-Yves Mudimbe, hebben vooral de Westerse constructie van onder meer Afrikaanse culturen willen aantonen die gevolgd werden door een deconstructie ervan door Afrikaanse auteurs. Eens de gevolgen van de onafhankelijkheid duidelijk werden zijn auteurs zich tegen een andere, interne hegemonie gaan richten. Dit ging gepaard met een wijzigende paradigma's in de Afrikaanse literatuurstudie, mede beïnvloed door marxistische en later poststructuralistische theorieën. Marxistisch geïnspireerde kritiek sloot nauw aan bij marxistische stellingnames vanwege auteurs die de traditionele rol van sociaal bewogen kunstenaar opnamen.<sup>193</sup> Daarbij moet worden vermeld dat niet elke auteur zich even expliciet marxistisch opstelde als pakweg Ngũgĩ. In veel gevallen ging het om anti-autoritair protest dat niet werd uitgewerkt binnen een revolutionaire ideologie,

---

<sup>190</sup> J. Sullivan, “Redefining the Novel in Africa” in: *Research in African Literatures* 37 nr. 4 (2006) p. 177.

<sup>191</sup> P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Parijs: Seuil, 2008, p. 280.

<sup>192</sup> E. W. Said, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage, 1993, 1994, p. 210.

<sup>193</sup> G. D. Killam, R. Rowe, B. Lindfors, G. M. Moser en A. Ricard, *The Companion to African Literatures*, Oxford: James Currey, 2000, pp. 136-7.

zoals ook Biodun Jeyifo aantoon.<sup>194</sup> Postmodernistische inzichten gingen dan ook dieper in op de narratieve weergaven van identiteit en ideologie. Kwame Anthony Appiah herdefinieerde de Afrikaanse identiteit in *In my Father's House*, terwijl Homi Bhabha de natiestaat als een verhaal begon te zien. Toch bleven bepaalde continuïteiten. Net zoals Casanova gelooft ook Frederic Jameson dat in de 'Derde Wereld' kunst en politiek veel meer samenvallen, wat voortkomt uit een minder strikt onderscheid tussen het private en het publieke domein. Volgens Jameson verraadt zich dit in de opzet van de postkoloniale roman. Het wedervaren van de protagonist dient als allegorie voor de conditie van de gemeenschap. Zoals Jameson dit samenvat: "the telling of the individual story and the individual experience cannot but ultimately involve the whole laborious telling of the experience of the collectivity itself."<sup>195</sup> De vraag hoe het politieke element geanalyseerd dient te worden in Afrikaanse romans is een constante gebleken binnen de literatuurstudie waar tot op heden geen bevredigend antwoord is op gevonden. De afweging tussen een politiek en een esthetisch lezen van de roman lijkt problematisch. Mohamadou Kane, specialist inzake invloeden van mondelinge elementen in geschreven literatuur, wil afwijken van een te starre nadruk op ideologische motieven, wat het belang van de talige en niet-talige context zou veronachtzamen.<sup>196</sup> Handel Kashope Wright pleit dan weer voor een sterke nadruk op het politieke element.<sup>197</sup> Gakwandi, ten slotte, wijst erop dat romans in eerste instantie kunstwerken zijn en dan ook in deze hoedanigheid moeten worden benaderd.<sup>198</sup> Deze kunstwerken zijn expressievormen die mogelijkheden bieden om via een esthetische vervorming van de realiteit een breed publiek te bereiken en een maatschappelijk geïnspireerd doel te verwezenlijken.

Het valt op dat de voornoemde studies te weinig aandacht opbrengen voor de agency van de kunstenaar, en de strategieën waar zij of hij al dan niet voor opteert. Cooper schetst een verhelderend beeld door de rol van Afrikaanse intelligentsia in historisch perspectief te plaatsen.<sup>199</sup> Hij wijst erop dat de misnoegde publieke opinie zelfs in een zeer repressief klimaat steeds een breed gamma aan expressievormen heeft gekend. Cooper kent een sleutelrol toe aan Ayi Kwei Armah's roman *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* uit 1968 die een nieuwe weg in sloeg door de postkoloniale desillusie in een meerlagig narratief om te zetten. Andere grote literaire figuren als Mongo Beti en Ngũgĩ gingen op gelijkaardige wijze een sterk gepolitiseerde fictie schrijven in het Frans of het Engels, bestemd voor een internationaal en nationaal geletterd publiek. Zij verhaalden de morele dilemma's van volken die eerst stredden tegen het kolonialisme om vervolgens aan interne politieke strubbelingen bloot te staan. Er waren volgens Cooper ook schrijvers die niet in dit plaatje pasten, en alternatieve, imaginaire narratieven

---

<sup>194</sup> B. Jeyifo, "The Nature of Things: Arrested Decolonization and Critical Theory" in: *Research in African Literatures* 21 nr. 1 (1990) p. 34.

<sup>195</sup> F. Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" in: *Social Text* nr. 15 (1986) p. 85.

<sup>196</sup> M. Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines, 1992, p. 21 ev.

<sup>197</sup> H. K. Wright, *A Prescience of African Cultural Studies, The Future of Literature in Africa is Not What It Was*, p. 2.

<sup>198</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, p. 130.

<sup>199</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, New York: Cambridge University Press, 2002, 2009, pp. 187-8.

uitdachten. Het meest invloedrijk waren echter die auteurs die manieren zochten om toegang te verschaffen tot een lokaal publiek. Als voorbeeld haalt hij Ngũgĩ's theaterstukken aan. Literatoren hadden dus zelf de ruimte om de weg te kiezen die hen het meest geschikt leek:

“African writers, artists, singers, and film-makers have long debated what it means to “decolonize” African culture as well as to distance the artist from the rigidities of the post-colonial successor states. Does it mean rejecting European ideas of what constitutes a novel, a painting, or a film as much as refusing Eurocentric content? Does it mean searching for some sort of African “authenticity”? Or does it mean that the artist is open to whatever influence he or she wishes to turn to, to whatever themes he or she wishes to engage?”<sup>200</sup>

De relatie tussen de (populaire) cultuur die artiesten voortbrengen en de machtsstructuren waartegen zij ageren is niet eenduidig. Zowel macht als populaire cultuur zijn veel complexere mechanismen dan ze er vanop afstand uitzien. Cooper verwijst naar Achille Mbembe, die een vulgaire esthetiek aanduidde, gebaseerd op lust in alle mogelijke facetten, waar zowel de politiek als de populaire cultuur in meespelen. Het scabreuze machtsvertoon vanwege de elite wordt aangeklaagd in al even obscene standaarden waardoor misstanden niet alleen worden gelaakt maar ook impliciet worden bevestigd. Het tweede deel komt hier op terug. Eleni Coundouriotis komt vanuit een heel ander perspectief tot een gelijkaardige oproep om de interpretatie van kunst die interageert met de politieke orde te compliceren. Wanneer postkolonialisten het begrip ‘verzet’ centraal plaatsen pleit zij voor een nieuw paradigma, waarbij het begrip dissidentie als kern zal gelden. “[Dissidence] orients our attention toward the internal dynamics of a community where it is most difficult to look.”<sup>201</sup> zo luidt haar visie. Literatuur biedt een mogelijkheid om dissidente meningen te uiten binnen de grenzen van wat strikt genomen legaal mogelijk is, maar dan verhuld in een artistiek, fictioneel narratief geheel dat sterk historisch en contextueel verankerd zit.

Het is in de confrontatie tussen waarachtigheid en emotioneel en ideologisch gemotiveerde adaptaties van de werkelijkheid, waarbij stereotypen, mythes en maatschappijkritiek de tekst inhoudelijk en esthetisch kleuren, dat voor de historicus een uiterst vruchtbaar terrein te exploreren valt. Afrikaanse literatuur, zoals elke literatuur, mag noch als louter tekstueel artistieke weergave van de realiteit noch als louter politiek pamflet worden benaderd. Tejumola Olaniyan en Ato Quayson zien Afrikaanse literatuur namelijk als “the complex intersection of adversarial contexts and the flowering of the creative muse.”<sup>202</sup> Context en creativiteit bepalen het uitzicht van de roman. Net daarom is een contextuele, hybride lezing nodig die zich bewust toont van de status als kunstwerk die literaire fictie inneemt. Postkoloniale fictie lijkt

---

<sup>200</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, p. 188.

<sup>201</sup> E. Coundouriotis, *Claiming History: Colonialism, Ethnography, and the Novel*, p. 20.

<sup>202</sup> T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, p. 139.

tegelijk waarheidsgetrouw en ideologisch en moreel beladen. Het is daarom een unieke kaleidoscoop van politieke en sociale collectieve processen en psychologische individuele ervaringen van het verleden. Literatuur spiegelt en vervormt tegelijk. Afrika kent vele verledens en elk verleden kent vele waarheden. Het zijn daarom narratieven, al dan niet fictief, die ons toegang verschaffen tot een eindeloze serie waarheden. Met alle inzichten die in de voorbije drie hoofdstukken werden geleverd omtrent de aard van literatuur, haar studie en haar plaats in Afrika, zullen de komende hoofdstukken de theorie toetsen aan de praktijk, om op het einde van de rit die elementen die waardevol bleken te bundelen in een coherente methode.



## DEEL II : GEVALSTUDIES EN METHODE

---

Dit tweede deel zal de tekstuele mechanismen, maatschappelijke aspecten en culturele contexten van literaire teksten in Afrika toetsen aan twee auteurs en vier romans om van daaruit een coherente methode te puren om romans vanuit historisch perspectief te benaderen. Het is dus de bedoeling om op inductieve wijze theoretische vaststellingen te maken die voortkomen uit zowel de theoretische reflecties omtrent de aard van literatuur en de identiteit van de roman in Afrika als uit de concrete analyses. De romans zullen in chronologische volgorde van verschijnen worden gepresenteerd, zodoende te kunnen vastleggen hoe historische evoluties de representatieweergaven en de discursieve strategieën van de auteurs beïnvloedden.



## Hoofdstuk vier | Sembène en Ngũgĩ: twee levens, twee geschiedenissen

In de vorige hoofdstukken zijn de literaire mechanismen en contexten geschetst waarin we de roman in Afrika dienen te plaatsen. Daarmee werden Frederic Jamesons tekst-, genre- en stijlniveaus binnen een breder het breder kader van de literatuurfilosofie geduid maar ook gespecificeerd binnen een Afrikaanse romantraditie. In dit vierde hoofdstuk zal een andere soort context verkend worden, namelijk de biografische context waarin beide auteurs te situeren vallen en de historische context waarover en waartegen ze hebben geschreven. Achtereenvolgens zal dit hoofdstuk een korte schets bieden van het leven en werk van beide auteurs, hun literatuuropvattingen, het intertekstuele kader waarbinnen ze schreven en ten slotte de bredere maatschappelijke omgeving waar ze in hun geschriften tegen hebben gereageerd. Zo staan we tegelijk stil bij de vijftalige literatuuropvatting van Antoine Compagnon. We behandelen namelijk de auteur en diens intentie, de literariteit, de representatie van de werkelijkheid, de taalkwestie en het leespubliek. Tegelijk worden al deze elementen gehistoriseerd en in een brede culturele, politieke en sociale context geplaatst.

### Twee levensverhalen

*Ousmane Sembène: 'l'aîné des anciens'*<sup>203</sup>

Ousmane Sembène werd in 1923 geboren in Ziguinchor, een stad in de Casamance regio in het zuiden van Senegal, als telg van een islamietische Lébou vissersfamilie. Hij doorliep zowel de Koranschool als het Franse koloniale onderwijs waardoor hij naast zijn moedertaal, het Wolof, ook het Arabisch en het Frans beheerste. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd Sembène ingelijfd bij de Tirailleurs sénégalais. Na de oorlog werkte hij als spoorarbeider op de Dakar-Bamako lijn waardoor hij de staking van 1947-1948 als directe getuige heeft meegemaakt. Kort daarop ontscheeptte hij in Marseille waar hij voornamelijk leefde als dokwerker. Hij werd er tevens vakbondsmilitant en sloot zich aan bij de communistische partij. In die hoedanigheid hielp hij de blokkade van een wapenlevering voor de oorlog in Frans-Indochina en manifesteerde zich als voorvechter van de Algerijnse onafhankelijkheid. In 1956 zet Sembène zijn ervaringen als dokwerker te boek in zijn eerste roman, *Le Docker noir*. Kort daarop volgde *Ô pays, mon beau peuple*. In 1960 verscheen *Les bouts de bois de Dieu*, een arbeidersepos dat wederom gebaseerd is op eigen ervaringen en een sociale missie in zich draagt. Datzelfde jaar werd Senegal onafhankelijk wat zijn terugkeer inluidde. Niettemin trok hij er het volgende jaar op uit om in Moskou onder Mark Donskoy aan de Gorky Film Studio film te studeren. Snel daarop kwam zijn eerste kortfilm uit, *Borom Saret*. In 1966 bracht Sembène zijn eerste

---

<sup>203</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) p. .

langspeelfilm uit, *La noire de...* Deze film klaagt het racisme in Frankrijk aan en werd onthaald met de prestigieuze Prix Jean Vigo. Steeds heeft Sembène zich kritisch geuit tegenover alle vormen van sociaal onrecht, of deze uitging van de blanke kolonialen, religieuze leiders of de postkoloniale bourgeoisie. Hoewel Sembène als cineast steeds bekender werd en één van de sleutelfiguren was geworden van het Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou ontkwam hij niet de censuur van president Senghor. Zijn film *Emitai* uit 1971 over het verzet van Diola boeren tegen de inbeslagname van hun oogst door Franse troepen in de Tweede Wereldoorlog en bijna volledig opgenomen in de Diola taal won dan wel belangrijke prijzen, toch mocht het onder Franse druk niet worden uitgebracht in Senegal. In 1979 werd zijn film *Ceddo* over animisten die zich in de zeventiende eeuw weigerden te bekeren tot de islam eveneens verboden, maar dan omwille van haar antireligieuze tonaliteit. Ook in Frankrijk werd in 1988 een historisch werk van Sembène gecensureerd, dit keer over de slachtpartij van Thiaroye. Hoewel Sembène tot eind de jaren 1980 is blijven boeken schrijven is hij toch in hoofdzaak bekend geworden door zijn films. Zijn laatste film, *Moolaadé*, kwam uit in 2004 en bracht actuele praktijken van genitale verminking bij vrouwen in bepaalde Afrikaanse landen onder de aandacht. Drie jaar later is Sembène te Dakar overleden op 84 jarige leeftijd, na een bewogen en gevarieerde carrière als maatschappijkritisch kunstenaar. Als pionier in zowel literaire en cinematografische geëngageerde fictie kreeg Sembène dan ook titel "l'aîné des anciens" opgespeld.<sup>204</sup>

#### *Ngũgĩ wa Thiong'o: auteur in het verzet*

Ngũgĩ wa Thiong'o is zo'n vijftien jaar jonger dan Sembène. Hij werd geboren in 1938 in het dorp Kamiriithu in de 'White Highlands' van Centraal-Kenia. Hij was een boerenzoon uit een polygame Kikuyu familie. Hij heeft zijn jeugd voornamelijk bij zijn moeder doorgebracht., die sterk was begaan met zijn goede scholing. Hij zat in een Britse kostschool, waar Robert Louis Stevensons *Treasure Island* naar eigen zeggen zijn droom om schrijver te worden heeft aangewakkerd. Halverwege de jaren vijftig voelt Ngũgĩ aan den lijve de malaise van de Mau Mau opstand. Zijn doofstomme stiefbroer werd doodgeschoten in gelijkaardige omstandigheden als Gitogo in *A Grain of Wheat*, terwijl een andere broer de bossen introk als strijder. Desondanks wist hij met succes zijn schoolcarrière verder te zetten. Eind jaren vijftig begon Ngũgĩ columns, toneelstukken en verhalen te schrijven. Eén daarvan werd in 1965 herwerkt tot *The River Between*. Twee jaar eerder schreef hij zijn eerste gepubliceerde roman *Weep Not, Child*. Ook in 1962 was Ngũgĩ aanwezig

---

<sup>204</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) p. 1. Een meer uitgebreid biografisch overzicht is te vinden in A. Opicho, "There Is Common Cultural Heritage Between Sembene Ousmane And Ngugi Wa Thiong'o" in: *The Nigerian Voice*, 17.06.2015 URL: <http://www.thenigerianvoice.com/lifestyle/182770/50/there-is-common-cultural-heritage-between-sem-bene-ousmane-and-ngugi-wa-thiongo.html>, geraadpleegd op 08.12.2015. en uiteraard de biografie door Samba Gadjigo in: S. Gadjigo, *Ousmane Sembène: une conscience africaine*, Parijs: Éditions Homnisphères, 2007. Een overzicht van Sembène's carrière als cineast is te vinden in D. A. Cook, *A History of Narrative Film*, 4<sup>de</sup> editie, New York: W. W. Norton, 2004, pp. 822-3.

op de Conferentie van Engelstalige Afrikaanse schrijvers in Makerere. Ondertussen schreef hij verder toneelstukken en kreeg hij voor het eerst te maken censuur. Hij studeerde achtereenvolgens aan Makerere en de universiteit van Leeds. Daar werd zijn denken sterk beïnvloed door het lezen van Frantz Fanon en Marx en schreef hij ondertussen *A Grain of Wheat*. Ngũgĩ's bekendheid groeide naarmate hij verder meewerkte aan tijdschriften, conferenties bezocht en lezingen gaf. In 1967 startte hij als eerste Afrikaan een academische carrière aan het literatuurdepartement van de universiteit van Nairobi. *Homecoming*, zijn eerste essaybundel, verscheen in 1972. Vier jaar later begon het cultureel en pedagogisch project van het Kamiriithu Community Educational and Cultural Centre, waar schrijfflessen werden georganiseerd en toneelstukken werden opgevoerd. Het bekendste daarvan is ongetwijfeld *Ngaahika Ndeenda*, een stuk uit 1977 opgevoerd in het Kikuyu dat ontstond in samenwerking met Ngũgĩ wa Mirii. In datzelfde jaar verscheen ook zijn vierde roman *Petals of Blood*. Kort daarop werd Ngũgĩ gevangengezet in Kamiti Maximum Security Prison. Daar schreef hij zijn eerste roman in het Kikuyu, *Caitani Mutharaba-ini*, naar verluidt op toiletpapier. Dit werk werd later door Ngũgĩ zelf vertaald als *Devil on the Cross*. In december 1978 werd Ngũgĩ vrijgelaten. In het volgende decennium bracht Ngũgĩ voornamelijk politieke geschriften uit: de essaybundel *Writers in Politics*, zijn gevangenisdagboek *Detained: A Writer's Prison Diary*, en zijn befaamd vaarwel aan het Engels, *Decolonising the Mind*. De taalkwestie is zijn schrijven en denken alleen maar meer gaan bepalen sinds hij in 1977 zijn naam had gewijzigd van James Ngũgĩ in Ngũgĩ wa Thiong'o.<sup>205</sup> Tot op heden is Ngũgĩ één van de belangrijkste intellectuele figuren in Kenia.

### Visie(s) op literatuur en geschiedenis

Hoewel de auteurs opgroeiden in andere sociale klassen en Sembène veeleer autodidact was dan academicus zijn er veel meer gelijkenissen dan verschillen tussen beiden. Beiden vatten met hun werk een emancipatorisch en sociaal militant project aan. Ze wilden de man in de straat mobiliseren door een directe toegang via diens eigen taal en beschikbare media. Daarom overstegen ze de belemmeringen die 'het boek' in Afrika met zich meebrengt door narratieven in alternatieve voorstellingswijzen te gieten. Ngũgĩ maakte theatervoorstellingen in zijn Kamiriithu Community Education and Cultural Centre terwijl Sembène de filmgeschiedenis is ingegaan als eerste Afrikaanse cineast. Beiden hebben ze daarin Afrikaanse talen gehanteerd, het Wolof en het Kikuyu, om dichterbij hun publiek te komen. Ze leefden dan ook alle twee een pedagogische roeping na. Zo zag Ngũgĩ Kamiriithu als "a process of demystifying knowledge and hence reality".<sup>206</sup> Ook qua thematiek zijn de auteurs sterk verwant. De rol van traditie en moderniteit, religie, de emancipatie van vrouwen en de problematiek rond vrouwenbesnijdenis zijn elementen die meermaals figureren in beide oeuvres. De auteurs leken ook elk hun eigen muze te hebben. Sembène en Ngũgĩ hadden

---

<sup>205</sup> G. D. Killam, *An Introduction to the Writings of Ngugi*, Londen: Heinemann, 1980, pp. 1-19. Voor een gedetailleerd chronologisch overzicht zie C. Sicherman, *Ngugi wa Thiong'o: The Making of a Rebel. A Source Book in Kenyan Literature and Resistance*, Londen: Hans Zell Publishers, 1990, pp. 3-17.

<sup>206</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 57.

een sterke artistieke en intellectuele band met respectievelijk Mariama Bâ en Micere Mugo. Ken Olende, Mineke Schipper en zowat alle critici met hen wijzen er op dat ze ook alle twee een ondubbelzinnige impressie hebben geleverd van de bittere nasmaak van de onafhankelijkheid. Hun romans passen namelijk in alle drie opeenvolgende thematische fases die traditioneel ontwaard worden binnen de ontwikkeling van de Afrikaanse roman. Dit zijn aanvankelijk het contact met de kolonisator en de daaruit voortvloeiende teloorgang van de traditionele cultuurpatronen, vervolgens het verzet tegen de kolonisator en de verdere vervreemding van het eigen ik om ten slotte een fase van desillusie te betreden die in een bittere satirische vorm wordt weergegeven. Zeker deze laatste thematische omslag werd beide heren niet in dank afgenomen. Ze werden geconfronteerd met censuur en in Ngũgĩ's geval zelfs gevangenen- en ballingschap. Politiek lijken ze, zeker net na de onafhankelijkheid, vast te houden aan de beloftes van het Afrikaans socialisme. Nooit zullen ze echter afwijken van hun marxistische geschiedenisopvatting, waarin een dialectisch proces wordt doorgevoerd dat leidt tot de emancipatie van de arbeider en de boer. Hier is collectieve strijd voor nodig die enkel kan slagen door morele waarden als saamenhorigheid en solidariteit hoog in het vaandel te dragen. Een laatste punt van overeenkomst is de openheid van Sembène en Ngũgĩ om hun visies op literatuur, cultuur en politiek openbaar te maken. De volgende paragrafen gaan daarom, met de concepten en structuren die in deel één werden geïdentificeerd in het achterhoofd, bekijken hoe hun eigen opvattingen de heuristische oefening uit de volgende hoofdstukken kunnen kaderen.

### *Het schrijverschap*

« Tu aspiras à devenir un écrivain ? Tu n'en seras jamais un bon, tant que tu ne défendras pas une cause. Vois-tu, un écrivain doit aller de l'avant, voir les choses dans la réalité... »<sup>207</sup>

In zijn debuutroman *Le docker noir* biedt Sembène een metaliteraire kijk op het schrijverschap. Een schrijver, die gaat voorop om de dingen in de werkelijkheid te aanschouwen en voor zijn lezers aanschouwelijk te maken. Tegelijk dient de schrijver ook een zaak te bevechten. Het gaat erom de realiteit te registreren en te veranderen. Hierin weerklinkt duidelijk de poëtica van de sociaal realistische roman in Afrika. Het is deze opvatting over de functie van de roman die Sembène openlijk verkondigt in zijn geschriften en interviews. In een gesprek met Mineke Schipper vertelt Sembène dat hij als schrijver de rol van leraar opneemt.<sup>208</sup> Hij verklaart niet geïnteresseerd te zijn in verhaaltheorie. Eerder wil hij zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid en bij de mensen blijven. Hij noemt zichzelf een sociaal realist, daar hij zich interesseert in het leven van alledag, het bestaan van de gewone man. Dit zorgt ervoor dat deze mensen

---

<sup>207</sup> Ousmane Sembène, *Le docker noir*, Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1956, p. 152.

<sup>208</sup> M. Schipper, "Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane" in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, p. 43.

zich herkennen in zijn werk.<sup>209</sup> Op de vraag of de werkelijkheid te beschrijven valt zoals die is, antwoordt Sembène dan ook volmondig ja. Meer nog, het is een plicht: “Je moet als schrijver midden in de maatschappij staan en tegelijkertijd de werkelijkheid van buitenaf observeren. Ik neem deel aan de ontwikkelingen in de maatschappij en ik noteer ze.”<sup>210</sup> Hij doet dienst als “de mond en de oren” van zijn volk.<sup>211</sup> De wil om de werkelijkheid te registreren gaat echter gepaard met een even grote drang om deze te veranderen: “Ik ben een vechter, ik weet wat ik wil veranderen in de samenleving en dat vergemakkelijkt mijn werk als schrijver.”<sup>212</sup> Dit samenspel van zin voor realisme gecombineerd met aanzet tot maatschappelijke verandering werd eerder al door Emmanuel Obiechina genoteerd als gemene deler van heel wat Afrikaanse auteurs, waaronder niet in het minst Ngũgĩ.<sup>213</sup>

Ook Ngũgĩ heeft zich in eigen bewoordingen uitgelaten op deze dubbele agenda. De auteur gaat zowel analytisch als synthetisch te werk. Hij onderzoekt om vervolgens evaluatieve uitspraken te doen die duiden vormen van onrecht in de samenleving.<sup>214</sup> De roman, ongeacht haar koloniale en bourgeois achtergrond, biedt daar een uitstekende expressievorm toe, “with its careful analysis of motive in character and action, and its general assumption that the world in which we live can be understood or at least analysed through observations of patterns of behaviour of individuals or of the changing patterns of human relationship between groups and individuals.”<sup>215</sup> De vraag is immers niet welke raciale, nationale of sociale herkomst de roman heeft, maar waartoe de roman kan ingezet worden.<sup>216</sup> Over het schrijven stelt Ngũgĩ dat elke auteur tijdens het schrijven wordt beïnvloed door een eigen filosofische grondslag. Daarin spelen vooral ontologische opvattingen een rol. De auteur kan de samenleving als statisch of als dynamisch zien, als onveranderlijk of beïnvloedbaar. Daarnaast zal ook de sociale positie en materiële conditie waarin de auteur zich bevindt diens maatschappijvisie bepalen. Dit alles zegt echter niets over de artistieke kwaliteit van de schrijver. De kwaliteit van de verbeelding valt niet te definiëren stelt Ngũgĩ. Toch getuigt echt vakmanschap van het vermogen om het universele waar te nemen in de specifieke ervaring.<sup>217</sup> In iets ruimere bewoording concludeert Ngũgĩ hier hetzelfde als Sembène in *Le Docker noir*, namelijk dat een goede schrijver voorop gaat in de realiteit om aan te tonen welke de universele waarheden zijn waar de samenleving moet naar streven.

---

<sup>209</sup> M. Schipper, “Toward a Definition of Realism in the African Context” in: *New Literary History: On Writing Histories of Literature* 16 nr. 3 (1985), p. 566.

<sup>210</sup> M. Schipper, “Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane” in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, p. 44.

<sup>211</sup> Ousmane Sembène, “Filmmakers and African Culture” in: *Africa* 71 (1977) p. 80.

<sup>212</sup> M. Schipper, “Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane” in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, p. 44. Gelijkaardige uitspraken over de politieke rol van de kunstenaar deed Sembène ook in andere interviews, bijvoorbeeld in Ousmane Sembène, “Ousmane Sembène: An Interview” interview door G. M. Perry en P. McGillan, in: *Film Quarterly* 26 nr. 3 (1973) p. 40.

<sup>213</sup> E. Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, p. 35.

<sup>214</sup> Ngũgĩ wa Thiong’o, “Writers in Politics: The Power of Words and the Words of Power” (1997) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, T. Olaniran en A. Quayson (eds.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

<sup>215</sup> Ngũgĩ wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 67.

<sup>216</sup> Ibid. p. 69.

<sup>217</sup> Ibid. p. 78.

We weten nu wel *wat* de auteur volgens Sembène en Ngũgĩ moet doen, maar nog niet *hoe* dat moet. Alles bij elkaar genomen blijft de poëtica van het sociaal realisme een vaag gegeven. Getrouwheid aan de realiteit combineren met een politieke agenda lijkt bovendien nogal contradictorisch. Eerder zal het eerste het tweede ondersteunen door een werkelijkheidseffect op te roepen waardoor een breed leespubliek de niet mis te verstane boodschap zal herkennen. Hier is geen plaats voor de oppermachtige lezer van de Nouvelle Critique. Mineke Schipper heeft uitvoerig werk besteed aan het onderzoeken en definiëren van het didactische sociaal realisme zoals zich dat bij Sembène manifesteert. Schipper hanteert daarbij een nogal letterlijke invulling van het begrip realisme, wijzend op die zaken die het werkelijkheidsgehalte van de tekst verhogen.<sup>218</sup> Een belangrijk onderdeel daarvan is wat Philippe Hamon de ‘meta-geschiedenis’ noemt, namelijk letterlijke verwijzingen naar concrete historische personen, plaatsen en gebeurtenissen. Deze parallele, werkelijke geschiedenis brengt een dubbele illusie van realiteit aan in de tekst.<sup>219</sup> Ook Ngũgĩ refereert veelvuldig naar reële instanties. De meest uitgesproken voorbeelden vinden we in de twee vroegste romans die hier aan bod zullen komen. In eerste instantie verhalen ze in hun totaliteit historische gebeurtenissen, te weten de spoorstaking van 1947-1948 in West-Afrika en de Mau Mau opstand en de aanloop naar Uhuru in Kenia. Doordat deze werken historiografische aspiraties in zich dragen vermelden ze heel wat historisch aantoonbare referenten. De realiteit die beide romans beschrijven is bovendien een collectieve ervaring, deze van een gemeenschap en haar wedervaren in de woeste draaikolk van de geschiedenis. Dat betekent niet dat de personages louter abstracties worden van ideeën en historische krachten. Ze attesteren eveneens de psychologische impact van de geschiedenis op het individuele niveau. Shatto Arthur Gakwandi gelooft in het bestaan van twee types realistische auteurs: zij die geïnteresseerd zijn in de psyche van het individu en zij die bredere historische evoluties willen uitdiepen.<sup>220</sup> Ik geloof niet dat het ene project het andere hoeft uit te sluiten, aangezien beide niveaus tot elkaar in verband staan. De verhouding tussen individuele emotie en personificatie van concepten of ideeën binnen een personage kan immers variëren. Een auteur kan verschillende accenten leggen. Zij of hij kan ook het individuele niveau als allegorie voor het collectieve niveau presenteren, zoals Frederic Jameson vaststelt in postkoloniale romans.<sup>221</sup>

Deze spanning tussen het individu en het collectief geeft een inkijk op de manier waarop de auteur ook het vraagstuk identiteit gestalte geeft. Sembène hanteert de roman niet als middel om een Afrikaans

---

<sup>218</sup> M. Schipper, “Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane” in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, p. 42.

<sup>219</sup> M. Schipper, “Toward a Definition of Realism in the African Context” in: *New Literary History: On Writing Histories of Literature* 16 nr. 3 (1985), p. 562.

<sup>220</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, p. 120.

<sup>221</sup> F. Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” in: *Social Text* nr. 15 (1986) pp. 65-88.



humanisme mee te bestendigen dat het prekoloniale Afrika idealiseert. Hij betreurt dat orale tradities verdwijnen, maar probeert niet om deze kunstmatig in leven te houden door esthetische kunstgrepen aan te brengen, zoals Ahmadou Kourouma. Sembène betreurt vooral de orale traditie in haar hoedanigheid van communicatiemiddel met de gemeenschap, zoals we hierboven hebben vastgesteld. De moderne roman, met al haar experimentele snufjes die in Europa hun ingang hadden gevonden met het modernisme, interesseert hem niet.<sup>222</sup> Veeleer was hij beïnvloed door de realistische stromingen van de negentiende eeuw, waarbij schrijvers als Émile Zola of Fjodor Dostojevski de maatschappelijke mechanismen tot op het bot wisten uit te spitten, zonder het beeld te vertroebelen met metaliteraire esthetische grillen. Ook de poëtica van de Négritude beweging was volgens Sembène een obstakel om een breed publiek te bereiken. De Négritude associeerde hij met de geassimileerde évolué.<sup>223</sup> Hij week ook af van haar ambivalent optimisme. Sembène's werk is daarom eerder een aanklacht dan een essentialistisch en emancipatorisch pleidooi. Zoals Ismaïla Diagne stelt: "toute l'œuvre de Sembène Ousmane est l'expression d'un drame existentiel, celui du Noir vivant dans une Afrique "convoitée", "mal partie", "trahie"."<sup>224</sup> Sembène situeert zich liever binnen eenzelfde literatuuropvatting als deze van Edward W. Said, die als Palestijns auteur sterk geloofde in culturele representatie als "a sine qua non for freedom and the regeneration of community."<sup>225</sup> Een bruikbare representatievorm heeft Sembène gevonden tijdens in filmopleiding in de Sovjet Unie: de dialectische montage die de noodzakelijke en onafwendbare klassenstrijd bevattelijk kan presenteren aan een breed publiek.<sup>226</sup> Meerdere critici ontwaren dan ook een filmische dialectiek in het literaire oeuvre van Sembène. Veelvuldig komt een these-antithese structuur voor waarbij afgelijnde sociale groepen tegenover elkaar staan: Afrikanen tegenover Europeanen, mannen tegenover vrouwen, arbeiders tegenover de bourgeoisie, strijders tegenover collaborateurs... Via actie en reactie stuwen deze elementen een bevrijdingsstrijd voort.<sup>227</sup> Een gelijkaardige dialectiek valt te bespeuren bij Ngũgĩ. Vartan Messier tekent een genealogie uit van politiek activisme dat beide auteurs terugvoert tot de geschriften van Karl Marx en de psychiater annex antikoloniale vrijheidsstrijder Frantz Fanon.<sup>228</sup> Dit is wellicht één van de voornaamste redenen waarom beide auteurs veelvuldig naast elkaar worden geplaatst.

Meer dan Sembène heeft Ngũgĩ via andere kanalen dan kunst uiting gegeven aan zijn marxistische geschiedopvatting en de literaire weergave daarvan. Dit doet hij onder meer in zijn *Decolonising the Mind*.

<sup>222</sup> M. Schipper, "Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane" in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, p. 47.

<sup>223</sup> A. B. Assensoh en Y. Alex-Assensoh, "A Farewell Salute to Ousmane Sembène: Distinguished Filmmaker, Author, and Activist, 1923-2007" in *Black Camera* 22 nr. 1 (2007) p. 27.

<sup>224</sup> I. Diagne, *Les sociétés africaines au miroir de Sembène Ousmane*, Parijs: L'Harmattan, 2004, p. 13.

<sup>225</sup> A. B. Assensoh en Y. Alex-Assensoh, "A Farewell Salute to Ousmane Sembène: Distinguished Filmmaker, Author, and Activist, 1923-2007" in *Black Camera* 22 nr. 1 (2007) p. 28.

<sup>226</sup> J. Watson, "Ousmane Sembene: A Memorial Tribute" in: *Research in African Literatures* 38 nr. 4 (2007) p. 4.

<sup>227</sup> M. Schipper, "Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane" in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, pp. 45-7.

<sup>228</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) pp. 5-6.

De kapitalistische arbeidshervormingen van landbouw en industrie hebben voor een ongeziene productiviteit en welvaart gezorgd zo stelt Ngũgĩ. Het is echter door de racistische ideologie van het kolonialisme dat die rijkdom slechts in een zeer beperkt aantal blanke handen is gevallen. Via het kapitalisme heeft de imperialistische koloniale politiek voor honger, armoede en wijdverspreide onderontwikkeling gezorgd. Bovendien hebben de technologische ontwikkelingen in combinatie met ongebreideld winstbejag de verovering van de natuurlijke rijkdommen ingezet, met droogte en verwoestijning tot gevolg. Daarnaast wijst Ngũgĩ er ook op dat het kapitalisme behalve het natuurlijke systeem ook culturele praktijken is gaan domineren, waardoor de hele plattelandsbevolking verstoken geraakte van de sociale, medische en psychische ondersteuning die traditionele structuren boden.<sup>229</sup> Via het kapitalisme is zo het klassenonderscheid binnengedrongen. Klasse vormde sindsdien de bepalende factor van culturele participatie en interpretatie van elk individu. Daar heeft Ngũgĩ dan ook zijn eigen schrijfstrategieën op afgestemd. Literatuur groeit namelijk langs diezelfde weg, uitgestippeld door de sociale, politieke en economische krachten in de samenleving.<sup>230</sup> Voor Ngũgĩ is geschiedenis daarom meer dan een chronologie van feiten. Geschiedenis vergt eerder interpretatie dan representatie. Aangezien de feiten in Kenia onbetrouwbaar zijn door de wildgroei aan individuele motieven en perspectieven die de kapitalistische transformatie heeft meegebracht roept hij verbeelding in om tot de, naar zijn inzien, juiste interpretatie te komen.<sup>231</sup>

In een invloedrijk artikel uit 1986 waar reeds eerder naar werd verwezen beschrijft Frederic Jameson de operationele dilemma's waar postkoloniale schrijvers mee geconfronteerd worden.<sup>232</sup> Dit gaat gepaard met een esthetisch dilemma dat leidt tot een representatiecrisis. In de koloniale literatuur was de vijand duidelijk, deze sprak namelijk een andere (ideologische) taal. Na de dekolonisatie wordt de representatie van sociale crises echter moeilijk wanneer de vijand intern blijkt.<sup>233</sup> Op dat moment worden allegorische representatiestrategieën zoals de fabel en de satire efficiëntere alternatieven voor de realistische roman. De analysemethodes die in het tweede hoofdstuk werden gepresenteerd, namelijk de studies van herinnering, verhaalstructuur, discours, en maatschappijkritiek zullen vanaf dit punt deels anders ingevuld worden. De postkoloniale staat, zo wijst Achille Mbembe uit, kent een eigen esthetiek, die anders zal doorschemeren in allerlei cultuurproducten, zowel 'laag' als 'hoog'.<sup>234</sup> De latere romans van Sembène en Ngũgĩ, met name *Xala* en *Le mandat* voor de eerste en *Petals of Blood*, *Devil on the Cross* en *The Wizard of the Crow* voor de tweede, zijn meer symbolisch, ironisch en grotesk dan hun vroegere romans, die een meer historisch-realistisch uitzicht hadden. Verschuivingen in representatiestrategieën

---

<sup>229</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 66.

<sup>230</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, p. xv.

<sup>231</sup> R. E. Fox, "Engaging Ngugi" (Review essay) in: *Research in African Literatures* 34 nr. 4 (2003) p. 125.

<sup>232</sup> F. Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" in: *Social Text* nr. 15 (1986) p. 81.

<sup>233</sup> Ibid. p. 82.

<sup>234</sup> M. Karlström, "On the Aesthetics and Dialogics of Power in the Postcolony" in: *Africa: Journal of the International African Institute* 73 nr. 1 (2003) pp. 57-76.

tonen zo aan hoe sterk ze contextueel verankerd zijn. Ze vormen de neerslag van de wetten en de grenzen van de publieke cultuur, het politiek klimaat en discursieve interteksten. Het is opvallend hoe sterk critici, ondanks de ideologische en contextuele beladenheid van elke representatievorm, objectieve weergaven van de realiteit verlangen. Historici doen *Les bouts de bois de Dieu* graag af als een haast mythologische constructie van de spoorstaking van 1947-1948, zonder stil te staan bij de evenzeer historisch relevante intellectuele mechanismen die de afstand overbruggen tussen de historische gebeurtenis en de literaire betekenisgeving ervan die de roman voorstelt.<sup>235</sup> Ngũgĩ, op zijn beurt, wordt door critici meermaals verweten dat hij Mau Mau legendes als geschiedenis presenteert. Toch blijken diezelfde critici vergevingsgezind aangezien het om een gecontesteerd verleden gaat. Ngũgĩ tracht nu eenmaal naar de oppervlakte te brengen wat onder de presidenten Kenyatta en Moi begraven moest blijven.<sup>236</sup> De relevantie van Ngũgĩ's representatie bestaat ook hier weer uit de betekenisgeving van deze legendes. Ngũgĩ mag dan wel een marxistische visie aanhangen, toch spreekt hij zich uit binnen een specifieke maar complexe nationalistische en socialistische visie op de geschiedenis van de Kikuyu.<sup>237</sup> In een recent artikel brengt Jairus Omuteche een her-interpretatie van Ngũgĩ's historiografische romans in het licht van wat Ngũgĩ juist wel en niet zegt, om net het pluriforme karakter van Ngũgĩ's identiteitsconstructies aan te tonen.<sup>238</sup> De dynamische wijze waarop Sembène en Ngũgĩ hun fictionele geschiedenissen voorstellen en contrasteren met officiële geschiedenissen zegt dus onnoemelijk veel over het samenspel van maatschappelijke factoren dat collectieve identiteit, nationalistische ideologie en de constructie van het verleden vorm geven.

#### *Het taalvraagstuk en de relatie tot het lezerspubliek*

Alvast één element is daarbij van levensbelang, en dat is de toegang tot een lezerspubliek. Ngũgĩ maakt daarbij een onderscheid tussen een primair (Afrikaans) en een secundair (internationaal) publiek.<sup>239</sup> Om dat primaire publiek te bereiken moesten alternatieve media gezocht worden, zowel qua taal als qua genre. Dat Ngũgĩ en Sembène respectievelijk theater en film inschakelden is reeds bekend, net zoals het feit dat ze simultaan ook Afrikaanse talen gingen hanteren. Dit heeft natuurlijk alles te maken met hun opvattingen over de rol van de lezer. Daarover schrijft Ngũgĩ: "The reception of a given work of art is part of the work itself; or rather, the reception (or consumption!) of the work completes the whole creative process involving that particular artistic object."<sup>240</sup> Zonder ontvanger bestaat namelijk geen boodschap. Hoe dan ook, een

---

<sup>235</sup> Zie J. A. Jones, "Fact and Fiction in God's Bits of Wood" in: *Research in African Literatures* 31 nr. 2 (2000) pp. 117-131. en F. Cooper, "'Our Strike': Equality, Anticolonial Politics and the 1947-48 Railway Strike in French West Africa" in: *The Journal of African History* 37 nr. 1 (1996) pp. 81-118.

<sup>236</sup> R. E. Fox, "Engaging Ngugi" (Review essay) in: *Research in African Literatures* 34 nr. 4 (2003) p. 116.

<sup>237</sup> C. Loflin, "Ngugi wa Thiong'o's Visions of Africa" in: *Research in African Literatures* 26 nr. 4 (1995) p. 78.

<sup>238</sup> J. Omuteche, "Historification and Kenya's Plural Identities: Re-reading Ngugi's Historiography" in: *Eastern African Literary and Cultural Studies* 1 nrs. 1 & 2 (2014) p. 105.

<sup>239</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) p. 4.

<sup>240</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 82.

boodschap kan evenmin worden overgebracht zonder communicatiekanaal. Voor wat Sembène's romans betreft bleef dit het Frans. Hoewel hij zich afzette tegen Senghor die de *francophonie* onderschreef, wat hij vanuit marxistisch oogpunt zag als een verlengstuk van het kolonialisme, koos hij desondanks voor het Frans omdat hij die taal eerder als vehikel zag dan als ideologisch statement op zich.<sup>241</sup> Sembène opteerde liever voor het meer directe en makkelijker te distribueren medium van de film. Hij zag film als de opvolger van de palaverboom en de cineast als de reïncarnatie van de griot.<sup>242</sup> In een interview naar aanleiding van zijn filmvoorstelling op het festival van Cannes in 2004 zei Sembène hier het volgende over: "Comme notre culture est orale, je voulais montrer la réalité à travers les masques, les danses, la représentation. La publication d'un livre écrit en français ne touche qu'une minorité, alors qu'avec un film on peut faire comme Dziga Vertov, du "Kino Pravda", du cinéma forain qui permet de discuter avec les gens, de brasser des idées."<sup>243</sup> Zijn film is een fictievorm die wel toelaat om te interageren met een publiek. Hoewel film als medium en het Wolof als taal voor Sembène garant moesten staan voor een groot bereik bleven vertoningen van zijn film in Afrika uiterst zeldzaam. Behalve zeer succesvolle vertoningen op het FESPACO filmfestival in Ouagadougou bleef het publiek beperkt tot Westerse universiteiten en grootsteden.<sup>244</sup> Dit geldt bovendien ook voor zijn geschreven werken. Sembène's biograaf Samba Gadjigo verwondert er zich in 2007 over dat schoolcurricula in Senegal nog steeds voornamelijk de Franse klassieken bevatten.<sup>245</sup> Het bereiken van een publiek is zo voor beide auteurs niet makkelijk geweest. Dat hun romans niet ten volle geslaagd zijn in hun democratische opzet doet niets af aan de intenties en de strategieën die in de tekst schuilgaan. Hier is het immers de bedoeling om niet zozeer de receptie van de werken maar hun inbedding in de historische context te bekijken.

## Historische contexten

### *Het Senegal van Ousmane Sembène*

De Senegalese geschiedenis die Sembène ons doorheen zijn oeuvre vertelt is een geschiedenis van hoop en teleurstelling. Historicus Frederick Cooper presenteert in zijn studie van Afrika's recente verleden evenwel een gelijkaardig narratief. In de periode sinds de Tweede Wereldoorlog verloor het westerse imperialisme haar ideologische legitimiteit, terwijl een steeds mondigere Afrikaanse gemeenschap openingen ontwaarde om eigen politieke aspiraties te verwezenlijken. De continentale golf stakingen die startte in de jaren 1930 is symptomatisch voor dit ontluikend gewaarworden van de eigen slagkracht van Afrikaanse

---

<sup>241</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) pp. 3-4.

<sup>242</sup> M. Schipper, "Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane" in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, p. 47.

<sup>243</sup> Ousmane Sembène, "Camarade Sembène, l'aîné des anciens Sembène Ousmane" interview door M. Levieux in: *L'Humanité*, 15.05.2004 URL: <http://www.humanite.fr/node/305580>, geraadpleegd op 25.03.2016.

<sup>244</sup> J. Watson, "Ousmane Sembène: A Memorial Tribute" in: *Research in African Literatures* 38 nr. 4 (2007) p. 5.

<sup>245</sup> S. Gadjigo, "Ousmane Sembène: La lutte continue! A Personal Tribute" in: *Research in African Literatures* 38 nr. 4 (2007) p. 1.

gemeenschappen, zo ook in Frans-West-Afrika. In 1945 en 1946 wisten vakbonden een platform op te zetten waarop ze hun eisen voor sociale rechtvaardigheid konden laten weerklinken. Het Europese discours rond industrialisatie werd door militante Afrikaanse arbeiders toegeëigend in de vorm van een eis tot legale gelijkwaardigheid.<sup>246</sup> Na de oorlog was er namelijk een grote vraag naar arbeid in de kolonies terwijl de inflatie welig tierde, waardoor arbeiders een meer militante opstelling konden aannemen. De vakbonden, die onder het Vichy regime waren onderdrukt, wisten hun rol terug op te nemen en werkten vanaf 1945 de eerste grote algemene stakingen in de hand waaraan ook vrouwen en marktkramers deelnamen. Hun eisen werden in aanzienlijke mate ingewilligd. Arbeiders kregen opslag en bedienden verworven het recht op familiale uitkeringen. Het ultiem doel werd echter een complete gelijkschakeling van burgerrechten voor Afrikaanse onderdanen. De Franse koloniale politiek werkte dan wel toe naar een beleid van assimilatie, met als altaarstuk het 'progressieve imperialisme' dat de Conferentie van Brazzaville in 1944 uittekende, toch bleef arbeidsvraagstuk lang genegeerd.<sup>247</sup> Het meest penibele vraagstuk was de regulering van dwangarbeid, wat niet strookte met de Europese waarden maar wel als een economische noodzaak werd aanzien.<sup>248</sup> De uitzonderlijk lange spoorstaking van 1947-1948 toonde aan dat arbeiders steeds meer inspraak eisten in het bepalen van hun werkomstandigheden. De voornaamste doelstelling van de vakbonden werd een eengemaakt hiërarchisch systeem dat gold ongeacht ras, de zogenaamde *cadre unique*. In 1952 werd, althans voor de private sector, betaald verlof, de veertigurenweek en stakingsrecht verkregen. Vier jaar later werden daar familiale uitkeringen aan toegevoegd.<sup>249</sup> Het is belangrijk te noteren dat deze maatregelen uitsluitend voor arbeiders golden. Seizoenarbeiders, ambachtslieden en pachtboeren vielen uit de boot, mede door een gebrek aan ijver vanwege Afrikaanse leiders, met name de gedeputeerden in Parijs Senghor en Lamine Guèye, die liever de bestaande verticale cliënt-relaties wilden behouden.<sup>250</sup> Beiden werden op het moment van de staking verweten de staking niet te steunen hoewel Senghor er achteraf in slaagde om de top van de spoorbond bij zijn entourage te voegen.<sup>251</sup> Met het oprichten in 1948 de Bloc Démocratique Sénégalais versterkte Senghor zijn politiek netwerk dat zowel religieuze als tribale leiders omvatte. Senegal was politiek gezien uitzonderlijk stabiel net doordat verticale relaties van de marabouts samenvielen met seculiere politieke patronagesystemen. Senghor wist daar handig gebruik van te maken door beide elementen te verzoenen. Ook blonk Senghor uit in het implementeren van de banden met de metropool voor eigen profijt. Hij wist de Franse taal en Franse instituties handig te benutten om rechten en middelen op te eisen voor zijn eigen achterban.<sup>252</sup> De relatie met Frankrijk was echter weinig eenduidig. Sommigen zagen haar grondbeginselen zoals burgerrechten als een middel tot welstand en emancipatie, anderen zagen Frankrijk en haar civilisatiemissie als neerbuigend

---

<sup>246</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, p. 3.

<sup>247</sup> *Ibid.* pp. 177-8.

<sup>248</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>249</sup> *Ibid.* pp. 42-3.

<sup>250</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, p. 44.

<sup>251</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, pp. 245-6.

<sup>252</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, pp. 45-7.

en schadelijk, terwijl nog anderen haar als irrelevant zagen. Veel hing af van de maatschappelijke positie waarin de observator verkeerde. Zo waren het koloniale onderwijs en het leven in de stad voor sommigen een uitweg uit de rurale patriarchale structuren, terwijl het voor anderen net vernederende ervaringen waren.<sup>253</sup> In 1948 en 1949 boden de barsten in het koloniale systeem echter mogelijkheden tot bevrijding en emancipatie. Franse instituties en ideologieën werden aangewend tegen de Franse hegemonie.<sup>254</sup> Toch werden tegelijk de grenzen van het mogelijke afgebakend door de koloniale mogelijkheid. Aan de ene kant werden vakbonden aangemoedigd onder toezicht voogdijdschap van de kolonisator terwijl anderzijds conflicten zoals de bloedige repressie van de rebellie in Madagascar de uitersten van het activisme aanduidden.<sup>255</sup> In 1956 werd niettemin de *loi cadre* van toepassing. Deze wet kende arbeiders in het Franse imperium gelijke rechten toe. Het verwerven van eenvormige burgerrechten ging paradoxaal gepaard met een afname van de reële waarde van het gelijkheidsbeginsel. Gezien het universeel stemrecht moesten politieke leiders nu ook steunen op een electoraat van boeren. De roep om gelijkheid werd zo vervangen door een roep om autonomie en Afrikaanse eenheid. Bovendien verloren vakbonden hun onafhankelijke manoeuvreerruimte eens die autonomie bereikt werd. Toen Guinée als eerste uit het Franse imperium stapte werden vakbonden definitief ondergeschikt aan de partij om de interne cohesie te garanderen.<sup>256</sup>

In 1960 werd Senegal onafhankelijk. Een unie met het naburige Frans-Sudan (na de onafhankelijkheid Mali) kwam niet van de grond door afwijkende politieke en economische strategieën in de twee landen. Senghor werd de eerste president en zette samen met Mamadou Dia, zijn rechterhand in de Bloc Démocratique Sénégalais, in op onderwijs en onderzoek naar het economische potentieel van de diverse rurale gemeenschappen. Cooper merkt daarbij op dat Senghor en Dia de mobilisatie van het platteland als de te volgen weg beschouwden. Senghors sterkte lag in zijn vermogen om te laveren tussen verschillende gemeenschappen en belangengroepen: “Senghor moved back and forth between a politics that was at times authoritarian and at times open to dialogue, sometimes oriented towards mobilizing a population towards national progress, and sometimes towards rule by experts.”<sup>257</sup> Toch zou de autoritaire aanpak al snel de bovenhand voeren. Twee jaar na de onafhankelijkheid liet Senghor Dia opsluiten. De volgende tien jaar was Senegal de facto een eenpartijstaat onder de *Parti Socialiste*. Eind jaren 1960 liet de regering belangenorganisaties ontmantelen na hevige studenten- en vakbondsprotesten, maar in 1974, na nieuwe opstanden door pindaboeren die de steun hadden verkregen van de Mouriden, zag Senghor zich genoodzaakt het democratiseringsproces in te zetten. In 1976 werden andere partijen legaal om twee jaar later te kunnen deelnemen aan vrije verkiezingen. Het was dus pas wanneer de verticale structuren die Senghor had opgebouwd met de rurale gemeenschappen en de islamitische Mouriden het begonnen te

---

<sup>253</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, pp. 48-9.

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>255</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>256</sup> *Ibid.* pp. 78-9.

<sup>257</sup> *Ibid.* p. 169.

begeven dat de autoritaire postkoloniale staat openbrak. Volgens Cooper stond de postkoloniale politiek in Senegal dan ook eerder in teken van het leggen van netwerken dan het mobiliseren van etnische of sociale solidariteit.<sup>258</sup>

Het is opvallend dat *Les bouts de bois de Dieu* bij haar verschijnen in 1960 net diezelfde solidariteitsvormen uitdroeg als deze die de politieke orde vooropstelde. Solidariteit diende het onderscheid tussen etnieën, geslacht, maatschappelijke positie, stad versus platteland te overbruggen. Wanneer *Xala* dertien jaar later gepubliceerd wordt lijkt van deze concordantie tussen officiële politieke moraal en de waarden van de roman geen sprake meer te zijn. Het boek verscheen in de jaren na de hevige studenten- en arbeidersprotesten en vóór de voorzichtige opening naar democratie van 1974. In de tekstanalyses die zo meteen volgen zal nagegaan worden hoe die maatschappelijke evoluties in de tekst weergegeven worden.

#### *Het Kenia van Ngũgĩ wa Thiong'o*

Zoals het schrijven van Sembène nauw verbonden is met het ontwaken van sociaal bewustzijn en de wijziging van affiliaties op basis van klasse in Senegal, hangt het oeuvre van Ngũgĩ sterk samen met de geschiedenis van Mau Mau. Ook dit is een geschiedenis van veranderende netwerken als gevolg van sociaaleconomische modernisering. Als settlerkolonie is land in koloniaal Kenia steeds een belangrijke historische factor geweest. Vooral de Kikuyu, maar ook de Embu en de Meru, werden door Britse settlers uit de vruchtbare hooglanden verdreven naar minder vruchtbaar gebied, reservaten of de stad.<sup>259</sup> Landaccumulatie, door blanken maar ook door Afrikanen, leidde tot het ontstaan van een aanzienlijke landloze klasse. Het ontginnen van nieuw land, wat traditioneel gepaard ging met de overgang naar een nieuwe generatie, werd zo belemmerd, wat een plafond aanbracht op de mogelijkheden tot opwaartse sociale mobiliteit. Bovendien bracht dit een definitieve verstoring teweeg in de band die Kikuyu onderhielden met hun land. Een band die naar verluidt voorbij het louter economische ging. Niemand minder dan Jomo Kenyatta schreef hierover in zijn antropologische studie *Facing Mount Kenya*.<sup>260</sup> De onteigeningen veroorzaakten een sociaaleconomische druk die zou exploderen aan het eind van de jaren 1940. De moderniteit waar de onteigende boeren mee werden geconfronteerd bracht tegelijk met het verlies aan inkomsten kosten met zich mee, zoals voor onderwijs. Er ontstond bijgevolg een kloof tussen arm en rijk, eerder dan tussen blank en zwart. Rurale politieke mobilisatie kwam volgens Cooper voort uit nadelige economische omstandigheden voor een aanzienlijk deel van de bevolking. Mau Mau ontstond zo niet alleen als antikoloniaal maar eveneens als antimodern verzetsmechanisme. Dit voornamelijk uit onvrede met het ontwikkelingsbeleid dat de Britten uittekenden voor het Centraal-Keniaanse hoogland.

---

<sup>258</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, p. 170.

<sup>259</sup> K. Shillington, *History of Africa*, 3<sup>de</sup> editie, Londen: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 405-6.

<sup>260</sup> J. Kenyatta, *Facing Mount Kenya*, Londen: Mercury Books, 1961, p. 21.

Veel Kikuyu verloren zowel land als werk door de ontwrichting van landbouwgemeenschappen die het resultaat was van een van bovenaf opgelegde economisch beleid, bestaande uit de teelt van exportgewassen en loonarbeid in de stad. Daarnaast ontstond er frictie met de missiescholen, waardoor de Kikuyu zich terugplooiden op eigen onderwijs en een eigen identiteit die én christelijk én Kikuyu was. Ten slotte keerde ook Jomo Kenyatta's Kenya African Union zich af van deze groep die zich zo meer en meer in de marge van het politieke terrein bevond. Zo ontstond een groep landloze boeren en arbeiders die economisch, ideologisch en politiek afgescheiden geraakte van de rest van Kenia. In 1950 werden uitingen van protest geritualiseerd met eedafleggingen en veruitwendigd met geweld, in naam van een strikter georganiseerde 'Land and Freedom Army'. In 1952 escaleerde de situatie in een ware guerilla oorlog waarbij Britse settlers en overheidsinstanties werden aangevallen vanuit de Aberdare wouden.<sup>261</sup> Kikuyu identiteit kreeg een metafysische lading terwijl de Britse repressie verhardde. Beiden wilden Kenianen zuiveren van ideologische onregelmatigheden die niet strookten met de toekomstvisie van beide partijen. De arbeidersleider Tom Mboya trad op als verzoener en vestigde de hoop op een coöperatieve samenleving, waarbij affiliatie op basis van klassenonderscheid etnische verdeeldheid moest ondervangen.<sup>262</sup> Vanaf het eind van de jaren 1950 komt het dekolonisatieproces in een versnelling. In 1959 werd de State of Emergency opgeheven, begin de jaren 1960 werden de twee voornaamste partijen opgericht: de Kenya African National Union (onder Oginga Odinga en Tom Mboya) en de Kenya African Democratic Union (onder Daniel arap Moi). In 1961 werd Kenyatta vrijgelaten waarop hij aan het hoofd kwam van KANU. In 1963 werd Kenia onafhankelijk en trad Kenyatta aan als eerste president.<sup>263</sup> Kenyatta probeerde het Mau Mau verleden snel onder de mat te vegen. Kenia namelijk moest stabiel en betrouwbaar lijken voor buitenlands krediet, want met Britse leningen kon de Keniaanse elite het land van vertrekkende settlers aankopen. Privaat landbezit en -ontginning werd daarom verzekerd. De overheid moest hierbij laveren tussen repressie en toelaten:

"The government was challenged from the left, and alternated between cooptive gestures – making designated portions of land available in small units to the landless poor, bringing union leaders into the government, and providing a measure of services to poor urban zones – and repression, banning populist opposition parties, arresting or assassinating threatening leaders, suppressing free speech, and trying to paint opponents as "tribalists" standing in the way of national advance."<sup>264</sup>

Na het overlijden van Kenyatta in 1978 nam Daniel arap Moi het presidentschap op. Afkomstig uit de Kalenjin regio zorgde hij voor een herverdeling van het patronage systeem ten koste van de Kikuyu. Daarenboven was dit een tijd van sterke economische contractie. De jaren van Ngũgĩ's detentie en het

---

<sup>261</sup> K. Shillington, *History of Africa*, p. 406.

<sup>262</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, pp. 71-3.

<sup>263</sup> K. Shillington, *History of Africa*, 3<sup>de</sup> editie, p. 406.

<sup>264</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, pp. 174-5.



schrijven van *Devil on the Cross* werden daarmee gekenmerkt door een hernieuwde sociaaleconomische druk in Centraal-Kenia.<sup>265</sup>

Het is belangrijk te noteren dat Ngũgĩ een gecontesteerd verleden verhaalt in zijn romans. Eens onafhankelijk diende Kenia de geschiedenis van Mau Mau te begraven. Vergeven en vergeten werd het motto. Herinneren stond voor verdeling, vergeten voor eenheid.<sup>266</sup> In de woorden van Kenyatta:

“We are determined to have independence in peace, and we shall not allow hooligans to rule Kenya. We must have no hatred toward one another. Mau Mau was a disease which had been eradicated, and must never be remembered again.”<sup>267</sup>

Hiermee zette Kenyatta het Britse discours over Mau Mau verder, waarbij de beweging werd gepresenteerd als een ziekte of een crimineel gegeven. Marshall S. Clough verklaart dat Kenyatta het als president niet kon maken om te vervreemden van loyalisten, niet-Kikuyu, de Britse overheid en blanke settlers door zich positief uit te laten over de Mau Mau. Dit ging bovendien zijn eigen beleid bemoeilijken. In tegenstelling tot de verwachtingen van Mau Mau leiders en landloze Kikuyu was de Keniaanse overheid niet van zin het land te herverdelen en sociale ondersteuning te voorzien.<sup>268</sup> Het beleid van Kenyatta vertoonde dus een sterke continuïteit met de koloniale periode. De herinnering aan Mau Mau werd zo een politiek gevecht dat aanvankelijk met de pen werd gevoerd. J. M. Kariuki was de eerste die met zijn gevangenisdagboeken deze geschiedenis opnieuw gestalte gaf. Ondertussen werd de Mau Mau ook politiek gerecupereerd, en wel door de Kenya People's Union. Deze partij werd in 1969 verboden. Zes jaar later werd Kariuki vermoord. Dit zorgde voor een geloofwaardigheids crisis in de nasleep waarvan men ook Ngũgĩ's opsluiting kan situeren. Deze kritieke momenten waarop de geschiedenis van Mau Mau door het officiële discours van het regime wist te breken heeft een grote invloed gehad op het schrijven over de beweging door zowel journalisten, romanciers als historici, zoals Ngũgĩ en de historicus Maina wa Kinyatti. Volgens Clough werd zo door hen de Britse Mau Mau mythe vervangen door een nieuwe mythe die orthodox Afrikaans was. In zijn romans en theaterstukken heeft Ngũgĩ Mau Mau binnen een marxistisch perspectief geplaatst, waarbij de beweging tegelijk een etnische lading kreeg toegeschreven en als de ultieme fase geplaatst werd binnen een klassenstrijd tegen het kolonialisme en vervolgens het neokolonialisme.<sup>269</sup> Zo heeft Ngũgĩ één van de vele narratieve versies geschreven waarmee Kenia de geschiedenis van Mau Mau van betekenis heeft voorzien. Mau Mau is namelijk, zo stelt John Lonsdale, een onuitwisbaar symbool dat de spil vormt van allerlei

---

<sup>265</sup> F. Cooper, *Africa Since 1940: The Past of the Present*, p. 175.

<sup>266</sup> M. S. Clough, “Mau Mau & the Contest for Memory” in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003, p. 256.

<sup>267</sup> J. Kenyatta, *Suffering Without Bitterness: The Founding of the Kenyan Nation*, Nairobi: East African Publishing House, 1968, p. 189.

<sup>268</sup> M. S. Clough, “Mau Mau & the Contest for Memory” in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, p. 255.

<sup>269</sup> M. S. Clough, “Mau Mau & the Contest for Memory” in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, p. 259.

reflecties over de eenheid en verdeeldheid van de Keniaanse natie.<sup>270</sup> Het literaire oeuvre van Ngũgĩ presenteert zo één van diverse gangbare theses over de geschiedenis en de identiteit van Mau Mau.

### Literaire interteksten

Sembène en Ngũgĩ waren uiteraard niet de eerste stemmen die morele waarden ventileerden of kritiek uitten met betrekking op de historische ontwikkelingen in hun regio. Beiden bouwden voort op een literaire tradities die zowel gelijkenissen als verschillen vertonen.

Als Senegalese auteur neemt Sembène een plaats in binnen een literair patrimonium dat tegelijk sterk gebonden blijft aan haar eigen specifieke identiteit als aan een sterke Franse inslag. Deze contradictie zit volledig geïncorporeerd in de Négritude beweging, waarin geschoolde auteurs als Senghor en Birago Diop epen, sprookjes en volksverhalen inventariseren en omzetten in vloeiend Frans om zo de eigenheid van de Afrikaanse ziel te celebreren. Vorige paragrafen gaven reeds mee dat Sembène zich hier in alle toonaarden van heeft afgezet. Hij plaatst zichzelf in een continuüm met de griot traditie door expliciet maatschappelijk relevant te zijn en in de hoedanigheid van pedagoog in interactie te treden met de samenleving. Zijn thema's zijn aardser dan de ahistorische lofzangen van de Négritude en zijn esthetiek is veeleer realistisch dan poëtisch.

Ngũgĩ lijkt zich te situeren in een iets complexer intertekstueel kader, waar schrijven al snel gepaard ging met subversiviteit en politiek bewustzijn. De Nairobi Market Literature die in de jaren 1960 voor een aanzienlijk deel het literaire bedrijf in Kenia bepaalde was sterk antikoloniaal en anti-establishment van toon. De politieke lading van het geschreven woord gaat weliswaar verder terug in de tijd. Christiana Pugliese heeft uitvoerig onderzoek gedaan naar Kikuyu pamfletten in de late jaren 1940. De stemmen die toen klonken, zoals deze van Gakaara wa Wanjaũ, vormen de discursieve basis waarop Ngũgĩ verder bouwt.<sup>271</sup> De hele geschiedenis van Mau Mau heeft, wellicht door haar moeizame strijd om aan de oppervlakte te blijven, aanleiding gegeven tot een flink corpus gevangenisdagboeken en autobiografieën die de herinnering aan de opofferingen in de strijd levendig moesten houden. *Mau Mau Detainee*, de memoires van Josiah Mwangi Kariuki over zijn opsluiting in Britse concentratiekampen, vormt wellicht het bekendste voorbeeld. Ngũgĩ's eigen *Detained: A Writer's Prison Diary* uit 1981 plaatst zich eveneens binnen die traditie. Van een ander kaliber is het etnografisch werk *Facing Mount Kenya* van die andere Kikuyu politicus, later president Jomo Kenyatta. Ook dit werk is lange tijd een literair referentiepunt geweest en is tevens emblematisch voor de spagaat die volgens Bruce J. Berman en John Lonsdale eigen is aan het schrijven in

<sup>270</sup> J. Lonsdale, "Authority, Gender & Violence: The War within Mau Mau's Fight for Land & Freedom" in: J. Lonsdale en E. S. A. Odhiambo (eds.), *Mau Mau and Nationhood: Arms, Authority & Narration*, Oxford: James Currey, 2003, p. 48.

<sup>271</sup> C. Pugliese, "Complementary or Contending Nationhoods? Kikuyu Pamphlets & Songs 1945-52" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003, pp. 97-120.

een koloniale polemische context. Het bereikte publiek was namelijk in eerste instantie een publiek dat koloniaal was en dus niet deelachtig aan de omgevingswereld van de auteur.<sup>272</sup> De duidelijkste intertekstuele referenties in Ngũgĩ's werk komen echter uit de Bijbel. Deze had in sinds vroeg in de koloniale periode een belangrijke status onder de Kikuyu. De bijbel leverde namelijk een moreel kader voor hun politieke strijd, waar de auteur op een dikwijls ironische manier op wijst.

---

<sup>272</sup> B. J. Berman en J. M. Lonsdale, "The Labors of "Muigwithania:" Jomo Kenyatta as Author, 1928-45" in: *Research in African Literatures* 29 nr. 1 (1998) p. 16.



## Hoofdstuk vijf | Een arbeidersepos van Bamako tot Dakar: *Les bouts de bois de Dieu*

*Les bouts de bois de Dieu*, de derde roman van Ousmane Sembène, heeft in de allereerste plaats emische allures met een panoramische omvang. Het verhaalt de legendarische spoorstaking van 1947-1948 aan de hand van maar liefst veertig personages verspreid over drie steden: Bamako, Thiès en Dakar. Het verhaal omspant vijf maanden van volharding, moed en zelfopoffering, waarbij de stakers finaal het pleit winnen, zij het ten koste van enkele gesneuvelde helden. De roman presenteert zich als een waarheidsgetrouw relaas dat het gebeuren vanuit zo veel mogelijk hoeken belicht. Blanke functionarissen, vakbondsleiders, werkwillige arbeiders, vrouwen, imams; het hele spectrum van de samenleving komt aan bod. Het verhaal brengt zo een collectieve geschiedenis van een cruciale fase in de weg naar de onafhankelijkheid. Of toch zo presenteert Sembène de staking. De roman is immers verschenen in het jaar van de onafhankelijkheid, en kan zo ook gezien worden aan een eerbetoon aan de slagkracht en het jarenlang verzet van duizenden anonieme vrouwen en mannen die hier een naam en gezicht krijgen. Tegelijk lijkt het werk een morele wegwijzer voor de toekomst van het onafhankelijke Senegal. Een toekomst waarin samenhang en volharding imperatieven zijn. Door haar realistische en historische inslag heeft het boek zich echter veeleer geleend aan analyses die de feiten van de fictie wilden onderscheiden. Zij lijken vooral te willen aantonen hoe Sembène een loopje heeft genomen met de waarheid, of op zijn minst sterk heeft overdreven. In zijn lijvige geschiedenis van het syndicaal verzet in Afrika verwijst Frederick Cooper naar de roman:

“[The strike] was an epic event by any standards, but it has been made larger by the novel of Ousmane Sembène, *God’s Bits of Wood*. The novel portrays the strike as a giant step in a wider popular struggle against colonialism. My interpretation is more ambiguous. The politics of decolonization and the labor question certainly need to be examined in relation to each other, but the tension between the two should be preserved.”<sup>273</sup>

Cooper nuanceert zo het historische gewicht dat Sembène geeft aan de, weliswaar nog steeds epische, gebeurtenissen. Het is daarom interessant om de teneur van het boek te vergelijken met de conclusie die Cooper maakt over de consequenties van de staking. De stakers hebben volgens Cooper bewezen dat hun stem werd gehoord. Tegelijk echter, verstevigde ook de koloniale staat de bestaande structuren. De vakbonden konden manoeuvreren, maar alleen binnen de legale en constitutionele structuren van het Franse imperium. Hoewel de stakingsgolf van de jaren 1940 in de hele gekoloniseerde wereld een breukmoment is geweest en aanleiding gaf tot de proliferatie van sociaal verzet heeft de staking van 1947-

---

<sup>273</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, p. 241.

1948 naar Coopers inzien de bestaande structuren alleen maar bestendig. De staking eindigde noch in een massale vrijheidsstrijd, noch in een uiting van koloniale repressie.<sup>274</sup> De gebeurtenis was dus minder cruciaal dan Sembène met zijn roman wil aantonen. Literaire critici lijken milder in hun analyses. Jean Bernardin ziet het belang van de roman minder als verslag van de staking dan als de weergave van persoonlijke reacties van de arbeiders, boeren, vrouwen en kinderen op een crisis en een strijd die hun vermogen aantoont om eigenhandig hun lot te veranderen.<sup>275</sup> Victor O. Aire ziet in diezelfde lijn het werk als een les in de waarden en deugden die noodzakelijk zijn voor de politieke emancipatie van Afrika. De roman zet zich zo af tegen zowel nostalgische als verwijtende stellingnames tegenover een ver of nabij Afrikaans verleden.<sup>276</sup> Ook Mineke Schipper, ten slotte, ziet *Les bouts de bois de Dieu* als een verhaal van groeiende solidariteit en een toenemend vertrouwen in het vermogen vanwege de onderdrukte massa om zelf haar toekomst te bepalen. Historici lijken op het eerste zicht over de waarden heen te kijken die de roman op het moment van publicatie uitdraagt, terwijl literatuurwetenschappers nogal losjes en naïef lijken om te gaan met hun oordeel over de historische accuraatheid van een verhaal dat zich ontegenzeggelijk als een historisch document voordoet. Aan de hand van de concepten en methodes uit het eerste deel zal dit hoofdstuk nagaan hoe we beide benaderingen dichter bij elkaar kunnen brengen, zodat de historische inbedding van het werk op een meer volledige manier kan verlopen.

### **Narratologische vaststellingen**

Een eerste stap is het uittekenen van de narratologische structuur. Aangezien de plotlijn langsheen zoveel personages, plaatsen en gebeurtenissen loopt is het hier weinig zinvol daar een getrouwe reconstructie van te leveren. Belangrijker is de globale transformatie doorheen het werk van gevangenschap naar bevrijding en de rol die gender daarin speelt. Doordat de mannen al stakend strijden voor hun sociale en economische bevrijding nemen de vrouwen de taak op van kostwinner, waardoor zij in de marge van de staking hun eigen bevrijding verwezenlijken vanonder het juk van de patriarchale traditie. Het verhaal mag dan wel complex lijken door de talloze personages en focalisaties, de geschiedenis die er aan ten grondslag ligt valt makkelijk te parafaseren in een geslaagde strijd om emancipatie. De roman leent zich zo perfect tot het actantueel model van Greimas. Het subject is het stakende arbeiderscollectief plus entourage en het object de egalitaire maatschappij. De zender is de staking terwijl de ontvanger opnieuw de arbeiders en hun gezinnen is. Als helper fungeren de vrouwen terwijl het koloniaal systeem en haar beschermers (de blanken maar ook de imams, gedeputeerden en de werkwillige arbeiders) de tegenstander zijn. Het actantueel model verraadt dus een dialectiek met marxistische inslag die overduidelijk de narratieve strategie weergeeft van de auteur. Volgens Dan Izevbaye komt deze projectie van de held op de hele gemeenschap voort uit een socialistische

---

<sup>274</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, p. 248.

<sup>275</sup> J. Bernardin, *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Québec: Éditions Naaman de Sherbrooke, 1983, p. 42.

<sup>276</sup> V. O. Aire, "Didactic Realism in Ousmane Sembène's *Les Bouts de Bois de Dieu*" in: *The Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines* 11 nr. 2 (1977) pp. 283-94.

filosofie die de gemeenschap als enige mogelijke aanleiding tot maatschappelijke verandering ziet.<sup>277</sup> Ingrepen in het verhaalprocedé wijzen dus op het wereldbeeld van de auteur. Binnen de structuralistische narratologie komt de geschiedenis immers voort uit zowel de realiteit als diens verbeelding (of ideologische positionering). Deze dubbele herkomst is zeer duidelijk in *Les bouts de bois de Dieu*. Zo duidelijk zelfs dat bepaalde analyses zoals deze van James A. Jones zich beperkten tot het trekken van de grens tussen beide. Jones reconstrueert de werkelijke geschiedenis van de staking aan de hand van archiefwerk, getuigenissen en verslagen om vervolgens feit per feit af te vinken wat al dan niet correct is in de romanversie van Sembène.<sup>278</sup> Daarmee besteedt hij te weinig aandacht aan de verticale relaties tussen geschiedenis, verhaal en vertelling als betekenisvolle narratologische niveaus.

De eigenlijke geschiedenis die de basis vormt van het verhaal is meer dan de staking van 1947-1948. De staking op de Dakar-Niger lijn waar Sembène zelf getuige van was fungeert eerder als een gecondenseerd narratief over de hele stakingsgolf aan het eind van de jaren 1940 en de sociale en politieke implicaties ervan. Jones geeft zelf aan dat Sembènes verhaal eigenlijk veertien jaar syndicale strijd samenvat in één narratief zodoende de overgang van onderdrukking naar gelijkheid te kunnen vatten.<sup>279</sup> Babacar Fall verklaart op een gelijkaardige manier dat Sembène de juiste chronologische volgorde van gebeurtenissen niet heeft gerespecteerd om een lineair narratief te kunnen opzetten van een overwonnen crisis.<sup>280</sup> Over het eerste element op het verhaalniveau, de verhouding tussen de tijd van de geschiedenis en die van het verhaal, kan hier al vermeld worden dat het verhaal globaal genomen een versnelde en chronologisch aangepaste weergave biedt van een lange maatschappelijke evolutie. Sommige fragmenten blikken terug op de jaren voor de staking en het ontstaan van de vakbond, maar dan in de woorden en de herinneringen van de personages.<sup>281</sup> of in de woorden van de verteller die de geschiedenis van de personages plaatst binnen een breder tijds kader.<sup>282</sup> Wat de karakterisering van de personages betreft stellen we vast dat deze in hoofdzaak expliciet gebeurt door toedoen van directe rede en het commentaar van de verteller. De personages worden weergegeven als herkenbare typetjes.<sup>283</sup> De beiaarde Niakoro Cissé representeert de traditionele samenleving: ze draagt respect uit voor de ouderdom en waarden als solidariteit in de gemeenschap en wantrouwt onderwijs en zelfstandige vrouwen.<sup>284</sup> Béatrice Isnard, de vrouw van een blanke functionaris, wordt weggezet als hysterisch, ijdel en snobistisch. N'Deye Touti, een leerlinge aan de normaalschool, personifieert de Afrikaan die streeft naar erkenning door de blanken door vloeiend Frans te spreken. Ze is beschaamd over de manier waarop zwarten worden weergegeven in films en leest geen

---

<sup>277</sup> D. Izevbaye, "Issues in the Reassessment of the African Novel" in: *African Literature Today* 10 (1979) pp. 20-1.

<sup>278</sup> J. A. Jones, "Fact and Fiction in God's Bits of Wood" in: *Research in African Literatures* 31 nr. 2 (2000) pp. 117-131.

<sup>279</sup> Ibid. p. 117.

<sup>280</sup> B. Fall, "Orality and Life Histories: Rethinking the Social and Political History of Senegal," in: *Africa Today* 50 nr. 2 (2003) pp. 63-4.

<sup>281</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, Parijs: POCKET, 1960, 2013, 56.

<sup>282</sup> Ibid. pp. 62-3.

<sup>283</sup> A. Irele, *African Lectures*, Londen: Heinemann, 1969, p. 44.

<sup>284</sup> Ibid. pp. 18-21.

boeken van Afrikaanse schrijvers omdat die haar toch niets zullen bijbrengen.<sup>285</sup> Aziz, de Syrische winkelier, stelt voor alles zijn eigen commerciële belangen en belichaamt daarmee het gebrek aan solidariteit vanwege de middenstand.<sup>286</sup> Penda, een meisje van lichte zeden die haar stijl spiegelt aan foto's van westerse actrices maar uiteindelijk sneuvelt in het heetst van de strijd symboliseert zowel het gebrek aan moraal dat gepaard gaat aan het navolgen van westerse modellen als de solidariteit die alle verschillen in herkomst en individuele moraal te boven gaat. Het feit dat Penda samenwoont met de blinde spirituele verhalenvertelster Maïmouna versterkt dit idee.<sup>287</sup> De anonieme stakende arbeiders lijken samen één personage te vormen: « Les visages avaient perdu toute personnalité ; comme si quelque gomme géante était venue effacer leur traits particuliers, ils avaient pris un masque commun, le masque anonyme de la foule. »<sup>288</sup> Dit wijst nogmaals op het idee van solidariteit en samenwerking. Een idee dat overigens gestalte krijgt in het personage van Bakayoko, de leider van de staking die naast zijn opzweepende toespraken nauwelijks een persoonlijkheid wordt toegekend en voor het grootste deel van het verhaal slechts latent aanwezig is. De focalisatie, ten slotte, wijzigt voortdurend van het ene personage naar het andere, zodat de gebeurtenissen door het hele maatschappelijke spectrum afzonderlijk aanschouwd worden. Op het niveau van de vertelling valt op dat de bewustzijnsvoorstelling van de personages op een directe, mimetische wijze verloopt. De verteller lijkt bovendien betrouwbaar en houdt geen informatie achter de hand.

Deze oppervlakkige narratologische benadering levert alvast enkele eerste vaststellingen op. De narratieve weergave van de geschiedenis lijkt in teken te staan van bevattelijkheid. Het betreft een duidelijke dialectische geschiedenis die gecondenseerd is tot één narratief geheel, voorzien van personages die ondubbelzinnig getypeerd zijn, zonder diepgaande interne psychologische conflicten. De personages banen met hun handelingen de weg vrij voor de bevrijding van de arbeiders. Zowel hun functie in het verhaal als hun karakteriële schets lijkt daartoe beperkt. De personages lijden niet alleen ontbering in het verhaal maar worden ook op een zeer sobere wijze voorgesteld. De auteur besteedt eerder aandacht aan wat de personages zeggen. Door de grote hoeveelheid aan indirecte rede verkrijgt de lezer de meeste informatie direct van de personages, zonder bemiddeling van de verteller. Aangezien deze personages elk een bepaald element uit het strijdverhaal representeren ligt in hun woorden de ideologische lading die in deze analyse zo belangrijk is.

### **Discursieve strategieën**

Het discours dat in de mond van de personages gelegd wordt vormt daardoor een interessant studieobject. Doordat zoveel verschillende personages het woord nemen die op hun beurt elk een segment van de

---

<sup>285</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, pp. 107-8.

<sup>286</sup> *Ibid.* pp. 83-4.

<sup>287</sup> *Ibid.* p. 240.

<sup>288</sup> *Ibid.* p. 26.



geschiedenis representeren ontstaat er plaats voor woord en wederwoord. Verschillende personages laten zich kritisch uit over het plan van de staking, en geven zo bepaalde twijfels en verdeeldheden onder de bevolking weer. Bachirou, een bediende en kaderlid, maant voorzichtigheid aan alvorens de staking aan te vatten. De toehoorders snoeren hem de mond met het verwijt dat hij « un métropolitain » en « un étranger » is.<sup>289</sup> Nieuwe affiliaties treden hier in werking: wie niet tot de stakende arbeiders hoort geraakt afgezonderd terwijl afbakeningen tussen gender, taal en etnie (met name Wolof en Bambara) wegvallen. Dat gaat niet zonder slag of stoot. Niakoro Cissé, de moeder van Bakayoko, verzet zich tegen het wegvallen van de traditionele orde. Dat doet ze onder meer door vast te houden aan traditionele rollenpatronen en taalgebruik. Het hele verhaal lang foetert ze tegen elk Frans woord dat in haar omgeving gebruikt wordt. Haar discours is daarmee compleet anders dan dat van haar zoon, wat wijst op de breuklijn tussen opeenvolgende generaties die men eveneens dient te overbruggen. Het discours van de stakers identificeert een breuklijn op raciale basis:

« Tiémoko, de la salle, lui coupa la parole :

– C’est nous qui faisons le boulot, rugit-il, et c’est le même que celui des Blancs. Alors, pourquoi ont-ils le droit de gagner plus ? Parce qu’ils sont des Blancs ? Et quand ils sont malades, pourquoi sont-ils soignés et pourquoi nous et nos familles avons-nous le droit de crever ? Parce que nous sommes des Noirs ? En quoi un enfant blanc est-il supérieur à un enfant noir ? En quoi un ouvrier blanc est-il supérieur à un ouvrier noir ? On nous dit que nous avons les mêmes droits, mais ce sont des mensonges, rien que des mensonges ! La machine que nous faisons marcher, la machine, elle, dit la vérité : elle ne connaît ni homme blanc ni homme noir. Il ne sert à rien de contempler nos feuilles de paye et de dire que nos salaires sont insuffisants. Si nous voulons vivre décemment, il faut lutter. »<sup>290</sup>

Een raciaal onderscheid is een leugen. De enige waarheid ligt in de arbeid zelf, namelijk dat een strijd nodig is om gelijke rechten af te dwingen. Anders verval je in morele en fysieke slavernij: « Ce ne sont pas ceux qui sont pris par force, enchaînés et vendus comme esclaves qui sont les vrais esclaves, ce sont ceux qui acceptent moralement et physiquement de l’être. »<sup>291</sup> Het discours van de stakende arbeiders is dus sterk marxistisch. Vooruitgang is enkel mogelijk door strijd en bevrijding van de slavernij. Daartegenover staat het discours van de blanke bazen die eveneens een raciale breuklijn bevestigen maar dan op een heel paternalistische manier: « Donner des allocations familiales à ces polygames ? Dès qu’ils ont de l’argent c’est pour s’acheter d’autres épouses, et les enfants pullulent comme des fourmis... je vous assure... »<sup>292</sup> De

---

<sup>289</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, pp. 40-1.

<sup>290</sup> Ibid. pp. 28-9.

<sup>291</sup> Ibid. p. 48.

<sup>292</sup> Ibid. p. 63.

arbeiders worden hier als polygame mieren voorgesteld. Zonder een exhaustief overzicht te geven van alle discursieve strategieën die de personages aanwenden valt toch al te constateren dat deze roman een rijk palet aan ideologisch gekleurde vormen van discours naast elkaar plaatst die via directe rede letterlijk worden weergegeven in de tekst. We hebben al vastgesteld dat de plotlijn en de ondubbelzinnige typering van de personages de tekst een relatief eenduidige lezing toelaat. Nu komt daarbij dat via een directe toegang tot sterk afwijkende discoursvormen de verteller zich duidelijk terug trekt om het waargenomen verhaal voor zich te laten spreken. Het lijkt er dus op dat het scala aan opinies en argumenten belangrijker is dan de evolutie van de plotlijn of de personages. Uiteraard zal de lezer zich identificeren met die ideeën die de antikoloniale strijd aanhangen. Het discours interageert namelijk met de andere niveaus van de tekst, waardoor het werk in zijn geheel een welbepaald argument naar voor brengt.

### Maatschappijkritiek

Het omzetten van het narratologische geschiedenisniveau in een actantieel model suggereerde al een sterke ideologische lading van deze roman. De stakende arbeiders vormen één protagonist waar de lezer zich mee identificeert. Zoals Gakwandi stelt: “No individual is allowed to claim our sympathy beyond the occasional moment.” Het verhaal staat zo bol van de gebeurtenissen en personages dat ze er onderling niet meer toe doen. Hun identiteit is ondergeschikt aan de strijd.<sup>293</sup> Tegelijk vormen de diverse personages een moreel raamwerk waarbinnen andere thema’s worden aangesneden dan de economische emancipatie van de arbeiders. Zoals in vele Afrikaanse romans komt ook de confrontatie tussen het moderne en het traditionele aan bod, wat zich hierboven al heeft vertaald op het tekstuele niveau. Behalve Niakoro Cissé lijken ook andere personages te lijden aan nostalgische gevoelens over de eendracht en organisatie van de traditionele samenleving: « Il y a bien longtemps, dit Keïta, bien avant votre naissance, les choses se passaient dans un ordre qui était le nôtre, et cet ordre avait une grande importance pour la vie de chacun. Aujourd’hui, tout est mélangé. Il y a plus de castes, plus de griots, plus de forgerons, plus de cordonniers, plus de tisserands. Je pense que c’est l’œuvre de la machine qui brasse tout ainsi. »<sup>294</sup> De machine staat hier symbool voor de ontwrichting van de samenleving. Tegelijk zien andere personages de machine als symbool voor de universele waarden van gelijkheid en materiële vooruitgang: « L’homme que nous étions est mort et notre seul salut pour une nouvelle vie est dans la machine, la machine qui, elle, n’a ni langage ni race. »<sup>295</sup> Binnen de dialectische structuur van de roman moet uiteindelijk de traditie het afleggen tegen de vooruitgang, en dit dankzij de helpende actant: de vrouwen. Doorheen de bittere periode van de staking nemen zij de rol op van kostwinner en weten zo hun maatschappelijke positie te versterken. Ze geven kritiek

---

<sup>293</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, p. 122.

<sup>294</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, p. 166.

<sup>295</sup> *Ibid.* p. 137.

op de polygamie: « un homme marié, c'est comme un plat réchauffé ! »<sup>296</sup> en krijgen het aan de stok met de religieuze autoriteiten: « Voilà votre œuvre, femmes ! Depuis quelque temps vous vous comportez comme des athées. »<sup>297</sup> De emancipatie die *Les bouts de bois de Dieu* uitdraagt omvat alle onderdrukten binnen meerdere repressieve structuren: arbeiders in een onrechtvaardig koloniaal beleid én vrouwen in een conservatieve patriarchie. De roman is maatschappijkritisch door haar conceptuele transformatie van de dominante maatschappelijke structuren en de collectieve moraal die zij daarbij uitdraagt. Het verhaal gaat van een punt A, een toestand van ongelijkheid zowel voor arbeiders als voor vrouwen, over punt B, een moment van beproeving en zelfopoffering door honger en militaire tegenstand, naar een punt C waarop gelijkheid en solidariteit is bereikt. Punt C staat daarbij gelijk met de verwezenlijkingen van de moderne samenleving, waarbij Franse ideologische concepten toegeëigend worden in een Afrikaanse context, terwijl punt A de ongelijke machtsstructuren representeert van zowel de publieke politieke en religieuze sferen als de private familiale sfeer.

### **Aspecten van het literaire procedé**

Na de narratieve structuur, de discursieve strategieën en bredere maatschappelijke kritiek van naderbij te hebben bekeken kunnen we hier de vijf belangrijkste punten van Antoine Compagnons literatuurvisie toelichten. Hierdoor kunnen we onze lezing verder verbreden en verdiepen om in het laatste punt van onze analyse tot een historische lezing te komen.

#### *Auteursintentie*

Hierover kunnen we kort zijn. In het voorgaande hoofdstuk hebben we reeds toegelicht dat Sembène een pedagogische en een maatschappelijk geëngageerde functie opnam. Het lijkt zinvol om voor dit werk aan te nemen dat de auteur een belangrijke passage in de recente geschiedenis van de prille Senegalese natie wilde representeren en van morele lading voorzien. Hij lijkt de staking van 1947-1948 een plaats in de collectieve herinnering van de natie te willen schrijven met als doel een les te leren in solidariteit en zelfopoffering.<sup>298</sup>

#### *Esthetiek*

Sembène volgt daarbij de poëtica van het sociaal realisme zoals dat in het derde hoofdstuk werd beschreven. Hoewel veel critici zich louter richten op de politieke (marxistische) tonaliteit van sociaal

---

<sup>296</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, p. 93.

<sup>297</sup> Ibid. p. 213.

<sup>298</sup> S. A. Ogundokun, "Revolutionary Aesthetics in Sembene Ousmane's *God's Bits of Wood*" in: *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences* 2 nr. 4 (2014) pp. 72-9.

realistische werken mogen we het artistieke aspect ervan niet onderschatten. De dialectische structuur, de panoramische reikwijdte, het gevarieerde taalgebruik, de kleurrijke spreekwoorden, de humoristische plotwendingen, allen staan ze in dienst van een rijke leeservaring. Het gaat immers om geëngageerde kunst die een ethische boodschap brengt via esthetische strategieën..

### *Taal*

Het taalgebruik in de roman leunt zoals gezegd dicht aan bij de registers die overeenstemmen met de sociale positie van de personages. Zo wordt de roman een collage aan spreekstijlen. Dit draagt in eerste instantie bij aan het werkelijkheidseffect van de roman, waardoor de lezer bovendien ook sneller zal sympathiseren met de volkse arbeiders en hun gezinnen. Het Wolof en het Bambara spelen een belangrijke rol in hun discours. Wanneer de personages spreken in één van deze talen wordt dit in de Franse tekst vermeld, hetzij direct door de verteller, hetzij indirect via de interactie tussen gesprekspartners. Daarnaast is de tekst ook doorspekt met woorden die letterlijk overgenomen worden uit deze talen en met voetnoten worden verklaard. Op die manier lijken de personages enerzijds sterk verankerd in hun culturele context en anderzijds voorzien van een zelfstandig vermogen tot ageren tegen de koloniale machtsstructuren.

### *Representatie van de werkelijkheid*

Het identificeren van 'de waarheid' in *Les bouts de bois de Dieu* is een oefening die Mineke Schipper enige tijd terug reeds heeft volbracht.<sup>299</sup> Daarbij wees ze op die elementen die naar mijn inzien eerder het iconiciteitsgehalte hebben verhoogd: het vertellen van het wel en wee van de gewone mensen, waarbij elk personage een bepaald type in de samenleving voorstelt, het opdragen van het boek aan hen allen, de plotstructuur, het vernoemen van reële plaatsen en gebeurtenissen, en tot slot het hanteren van diverse taalregisters overeenkomstig aan de verschillende sociale segmenten die aan het woord komen. Schipper noemt het werk 'niet ambigu', een kant en klare objectieve realiteit, makkelijk te decoderen door de lezer. Niets staat het pedagogische project van Sembène in de weg. Deze vaststellingen werden ook hier al gemaakt. Toch lijkt het te naïef om de roman daarom als een getrouw verslag te gaan beschouwen. De zaken die Schipper opnoemt garanderen niet de werkelijkheid maar een werkelijkheidseffect. De hoge graad aan iconiciteit zie ik liever als een bewuste strategie. Het doet vermoeden dat de auteur daarmee een sterke mate van controle wilde uitoefenen op de interpretatie van de lezer. De boodschap mocht niet verloren gaan in een brede waaier aan interpretatiemogelijkheden. De historische werkelijkheid waar Sembène naar verwijst is de stakingsgolf in de jaren 1940. Dit is de periode na de Truman Speech wanneer arbeiders gevestigd in urbane centra de discrepantie aanschouwden tussen de morele idealen van de

---

<sup>299</sup> M. Schipper, "Toward a Definition of Realism in the African Context" in: *New Literary History: On Writing Histories of Literature* 16 nr. 3 (1985), pp. 568-74.

koloniale imperia en de hun eigen levensomstandigheden. Het was tevens een periode van interne conflicterende waardesystemen en machtsbases. De stad bood een ontsnappingsroute aan de rurale patriarchale samenleving maar zorgde ook voor spanningen met tijdelijke migrantarbeiders. Deze context vormt de voedingsbodem voor Sembènes verhaal van emancipatie en solidariteit.

### *Interpretatie*

De lezer heeft dus weinig in de pap te brokken bij het geven van betekenis aan dit verhaal. Dit verklaart de opvallende heuristische eensgezindheid bij critici. *The Companion to African Literatures* vermeldt ook de grote bijval waar deze roman op kon rekenen bij diezelfde critici. Zij bleken lovend over de sterke plot, de coherentie, het progressieve politiek bewustzijn en de historische diepgang. In het bijzonder werd ook de sterke nadruk op de vrouw erg geapprecieerd.<sup>300</sup> De sterke nadruk op de agency van vrouwen heeft natuurlijkerwijs ook geleid tot feministische lezingen. In de lezing van Renée Linkhorn staan vrouwen symbool voor het nieuwe Afrika. Vrouwen werden onderdrukt en eigenen zich nu een (politek) zelfbewustzijn toe. Ook belichamen ze de twee valkuilen die Afrika moet ontwijken: een te grote gehechtheid aan anachronistische sociale structuren enerzijds en een te harde beïnvloeding door een westerse levensstijl anderzijds.<sup>301</sup> Een andere logische piste is een sterke nadruk op de socialistische accenten van de roman. Shatto Arthur Gakwandi ontwaart er de triomf van arbeid over kapitalisme in.<sup>302</sup> Wat er ook van zij, het staat vast dat de kernwaarden in deze roman solidariteit, emancipatie en ontwikkeling zijn.

### **Naar een historische lezing**

Om de schrijfstrategieën van Sembène historisch af te wegen kunnen we zijn voorstelling van het syndicaal verzet naast het lijvige onderzoek van Frederic Cooper leggen. Klasse is volgens Cooper een dynamisch relatienetwerk dat in principe steunt op een denkbeeldig gegeven. Eenheid over bestaande etnische en sociale grenzen heen neemt toe naarmate de externe druk toeneemt, bijvoorbeeld in momenten van sterke inflatie wat heeft geleid tot de spoorstaking. Het koloniale beleid zal er vervolgens alles aan doen om deze verbintenissen open te breken. Dit wordt ook geattesteerd in de roman, waar de Franse functionarissen het plan smeden om een alternatief syndicaat op te richten en leden over te kopen.<sup>303</sup> Dat hadden zij dus goed gezien. Affiliaties en de waarde die daaraan werd gehecht was veranderlijk, waardoor men

---

<sup>300</sup> G. D. Killam, R. Rowe, B. Lindfors, G. M. Moser en A. Ricard, *The Companion to African Literatures*, p. 107.

<sup>301</sup> R. Linkhorn, "L'Afrique de demain: Femmes en marche dans l'œuvre de Sembène Ousmane" in: *Modern Language Studies* 16 nr. 3 (1986) p. 69.

<sup>302</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, p. 120.

<sup>303</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, p. 67.

klassenonderscheid als mobilisatiemiddel zowel kon bevestigen als afwijzen.<sup>304</sup> Sembène getuigt dan ook van de bij wijlen moeizame operatie om individueel comfort ondergeschikt te laten maken aan een collectief doel. Vakbonden waren dus geen vaststaand feit dat geïntroduceerd is onder het kolonialisme. Cooper toont aan dat syndicale organisaties een strategie waren om de materiële conditie van arbeiders te verbeteren. We mogen vakbonden, net zoals andere fenomenen die met moderniteit geassocieerd worden, niet hanteren als een analytisch begrip. Wel kunnen we empirisch de vaststelling doen dat vakbonden, inclusief een socialistisch discours, werden gehanteerd vanuit motieven die divers en complex zijn. Wat de roman in elk geval bevestigt is dat arbeiders de vakbond en een socialistisch discours hebben toegeëigend en geïmplementeerd binnen eigen strategieën. Cooper wijst daarom op het gevaar om de daadkracht en creativiteit van het koloniale subject ondergeschikt te maken aan de machtsstructuren die van bovenaf worden opgelegd. Het idee van een koloniaal subject verbergt de diverse manieren waarop van onderuit werd ingespeeld op de structuren en concepten van het koloniaal systeem. Dit is net wat in *Les bouts de bois de Dieu* gebeurt. Volgens de leiders van de staking is de socialistische ideologie even universeel als noodzakelijk. Sommige stemmen stonden echter afwijzend tegenover Europese ideeën. Over *La condition humaine*, de roman van André Malraux over een groep communistische opstandelingen in Shanghai die Tiémoko als handleiding neemt, wordt gezegd: « Ce livre a été écrit par des toubabous, dit l'ancien. – Les machines aussi sont aux toubabous ! Ce livre est la propriété d'Ibrahima Bakayoko et lui-même a dit un jour devant toi que ni les lois ni les machines n'appartiennent à une seule race ! »<sup>305</sup> De nieuwe generatie arbeiders breekt los uit de raciale en etnische structuren en implementeert op strategische wijze die zaken die de bestaande machtsstructuren kunnen aantasten. Het proces tot de dekolonisatie ziet Cooper als een samenspel van samenwerking en oppositie. Het betref geenszins een dichotomie tussen kolonialen en gekoloniseerden, maar eerder een dynamische evolutie. Hiermee levert Cooper kritiek op de 'public' en 'hidden transcripts' van James Scott die dit proces herleiden tot een dialectiek tussen twee losse entiteiten.<sup>306</sup> Ook Sembène lijkt een ambivalente houding aan te nemen tegen het Franse imperium. Steeds wijst hij op het internationale karakter van de strijd tegen de kapitalistische onderdrukking. De referentie naar de roman van Malraux zal geen toeval zijn. Ook wijst hij meermaals op de financiële steun voor de stakers die uitging van Europese communisten: « Il y a des Européens qui sont venus de là-bas pour briser la grève, et voilà que d'autres nous envoient de l'argent pour continuer. Tu ne trouves pas ça drôle, toi ? »<sup>307</sup> *Les bouts de bois de Dieu* kan noch gereduceerd worden tot een antikoloniaal pamflet, noch tot een lofzang van een ter ziele gegaan prekoloniaal Afrika. Daarvoor is de roman veel te kritisch tegenover repressie uitgeoefend door zowel de koloniale als de religieuze autoriteiten. De roman verhaalt eerder het pluriforme intellectuele klimaat in de periode tussen de Tweede Wereldoorlog en de onafhankelijkheid in 1960. Cooper

---

<sup>304</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, pp. 14-5.

<sup>305</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, p. 155.

<sup>306</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, p. 10.

<sup>307</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, p. 78.

noemt het koloniaal beleid in die jaren “an attempt to make retreat sound like policy”<sup>308</sup> De koloniale overheden trachtten een strikte scheiding aan te brengen tussen de Europese en Afrikaanse sectoren van de maatschappij, in de hoop het eigen voortbestaan te handhaven door de koloniale onderdanen te imponeren met technologische en morele superioriteit. Cooper vraagt zich echter af in hoeverre dit werkte. Het blijft immers moeilijk om een kikvorsperspectief aan te nemen dat de koloniale machtsstructuren van onderuit bekijkt. Ik geloof dat artistieke producties, als een middel om intellectuele en ideologische stellingnames over te zetten naar een breed publiek dat berust op herkenbaarheid en waarachtigheid, hierbij kunnen helpen. Deze roman toont namelijk de diverse benaderingen ten aanzien van moderniteit door koloniale onderdanen.

*Les bouts de bois de Dieu* is een gelaagd historisch document. Het handelt over gebeurtenissen die plaatsvonden zo'n tien jaar vóór het moment van schrijven. We kunnen daarom aannemen dat er een aanzienlijk aandeel informatie in schuilt die aanleunt bij het verloop van arbeidersprotesten. Tegelijk is het een relaas dat een betekenis verleent aan dit verleden met een eigen moraal en een eigen boodschap. De roman is dus zowel een bron als een culturele constructie van een gedeeld verleden. De roman maakt vanuit individuele herinneringen een culturele herinnering zoals Bal dit noemt. Ook in die hoedanigheid leert het werk onnoemelijk veel over de manieren waarop Afrikaanse intellectuelen in de aanloop van de onafhankelijkheid een betekenis verlenen aan het hele proces van culturele, economische en sociale emancipatie. Een geloof in Afrikaanse eenheid over taal- en regiogrenzen heen is daar een belangrijk element in. Sembène maakt een voorafspiegeling van de postkoloniale natiestaat door secularisme en transregionale eendracht als politieke richtingwijzers te presenteren. Het lijkt alsof hij een nieuwe *Imagined Community* smeedt. Tegelijk krijgt deze nieuwe gemeenschap een verleden toegekend dat gestoffeerd lijkt met helden, opofferingen, nederlagen en triomfen. Zo bestaat er geen enkel bewijs voor de mars op Dakar, wat de net climax vormt van de roman. Het lijkt om een nagelnieuwe *Invented Tradition* te gaan, gesitueerd binnen de natiestaat Senegal en gelegitimeerd aan de hand van een fictieve gebeurtenis in het verleden.<sup>309</sup> Hoezeer herinnering geconstrueerd wordt in het licht van latere invloeden en gebeurtenissen is net door dit boek treffend bewezen. Jones stelde bij het verzamelen van getuigenissen vast dat deze sterk beïnvloed waren door de roman.<sup>310</sup> Of hoe fictie de feiten kan bepalen. Babacar Fall vermeldt echter ook getuigen die net benadrukten dat de mars op Dakar enkel in de verbeelding van Sembène heeft bestaan. Volgens Fall is het mogelijk dat Sembène een vrouwenprotest in Ivoorkust dat plaatsvond in 1949 heeft omgezet naar een episode in zijn relaas van de staking. De roman lijkt in dat geval eerder een synthese van antikoloniale strubbelingen in heel Frans-West-Afrika.<sup>311</sup> Luise White heeft al aangetoond in de inleiding dat kennis

---

<sup>308</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, p. 11.

<sup>309</sup> T. Otto en P. Pedersen, “Disentangling Traditions: Culture, Agency and Power” in: T. Otto en P. Pedersen (eds.), *Tradition and Agency: Tracing cultural continuity and invention*, Aarhus: Aarhus University Press, 2005, p. 31.

<sup>310</sup> J. A. Jones, “Fact and Fiction in God’s Bits of Wood” in: *Research in African Literatures* 31 nr. 2 (2000) p. 117.

<sup>311</sup> B. Fall, “Orality and Life Histories: Rethinking the Social and Political History of Senegal,” in: *Africa Today* 50 nr. 2 (2003) pp. 62-3.

slechts te rapen valt door narratieven te contrasteren. *Les bouts de bois de Dieu* is wat de twee decennia voor Senegals onafhankelijkheid betreft een uiterst waardevol narratief. Zoals het epos een palimpsest vormt dat vertelt over gebeurtenissen uit het verleden en tegelijk interageert met de actuele context van het spreken, zo verwijst *Les bouts de bois de Dieu* tegelijk naar de spoorstaking van 1947, naar het optimisme ten tijde van de onafhankelijkheid én naar alle intellectuele ontwikkelingen die daar tussen liggen. De roman is een constructie van een verleden en een identiteit. Een identiteit die niet meer op etnie gebaseerd is zoals in de koloniale periode,<sup>312</sup> maar op klasse. Sembène doet net hetzelfde als het personage Maïmouna, die door verhalen te vertellen de herinnering aan het verleden levendig houdt en tegelijk een strijd aanwakkert. Door op het einde van de roman de legende van Goumba N'Diaye te zingen geeft zij als vertelster wat de collectieve betekenis was van de staking:

« Il était tout de sang couvert.

Mais heureux est celui qui combat sans haine. »<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> T. Ranger, "Colonial and postcolonial identities" in: R. Werbner en T. Ranger (eds.), *Postcolonial Identities in Africa*, Londen en New Jersey: Zed Books Ltd, 1996, p. 42.

<sup>313</sup> Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, p. 412.



## Hoofdstuk zes | De strijd van Mau Mau tot Uhuru: *A Grain of Wheat*

Deze roman, gepubliceerd in 1967 en herwerkt in 1986, verhaalt de aanloop naar de Keniaanse onafhankelijkheid vanuit diverse perspectieven, zodoende een breedvoerig panorama te bieden van de individuele en collectieve ervaring van het koloniaal bewind en haar beëindiging. Hierdoor slaagt dit werk erin patronen te ontwaren binnen wat op het eerste zicht een al even complexe als gevoelige materie lijkt.<sup>314</sup> Ngũgĩ's voornaamste bekommernis is dan ook om zijn lezers begrip bij te brengen voor het doen en laten van zij die betrokken waren bij de Keniaanse (de)kolonisatie. De auteur streeft hierbij naar diepgang en nuance, zonder een moreel oordeel op te dringen over individuele keuzes en handelingen.<sup>315</sup> Wel geeft Ngũgĩ een morele tonaliteit aan de volledige geschiedenis welke een boodschap in zich draagt voor Kenia's heden en toekomst. Dit alles maakt van *A Grain of Wheat* een uiterst dankbare bron aan informatie om een minder tastbare geschiedenis te traceren, namelijk deze van de mentale ervaring van het kolonialisme, en de ideologische betekenis die eraan wordt toegekend.

Het boek verscheen volop in de periode wanneer de geschiedenis van Mau Mau bedolven werd door een van overheidswege opgelegde amnesie. Ngũgĩ vertelt de geschiedenis op een complexe manier, net om de gelaagdheid ervan aan te tonen. Het verleden zit vervat in de belevenissen en gedachten van vier hoofdpersonages en een aantal bijrollen in de vier dagen voor 12 december 1963, de dag waarop Kenia onafhankelijk werd. De vier protagonisten zijn Mugo, Mumbi, Karanja en Gikonjo. De meest bondige manier om de verhaallijn te vatten kan door het motief van verraad te volgen, zoals Shatto Arthur Gakwandi doet:

“Mugo betrays Kihika, the leader of the forest fighters. Gikonyo betrays the movement by breaking the oath. As a result of this betrayal he is freed from jail only to find that his wife has betrayed him by sleeping with another man. Karanja betrays his people by siding with the colonial establishment. Finally the newly elected Member of Parliament betrays the electorate and begins to use his position to amass wealth at the expense of the people who elected him. On the day of independence when Mugo confesses his guilt all these betrayals come into perspective and the people of Rungei are forced to re-examine their euphoric regard for independence.”<sup>316</sup>

Door schuldbesef komen de protagonisten echter tot zelfkennis en scheppen ze zo de mogelijkheid tot wederopstanding.<sup>317</sup> Net als Sembène lijkt Ngũgĩ hier historische mechanismen te willen verklaren en voorzien van een morele ondertoon.

---

<sup>314</sup> Cook D. *African Literature, A Critical View*, Londen: Longman Group Ltd, 1977, p. 95.

<sup>315</sup> Ibid. p. 98.

<sup>316</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, pp. 118-9.

<sup>317</sup> A. Gurnah, “Introduction” in: Ngũgĩ wa Thiong’o *A Grain of Wheat*, Londen: Penguin Books, 2002, p. xiii.

## Narratologische vaststellingen

De narratieve structuur staat geheel in teken van de weergave van de complexe individuele psychische en sociale relaties tot de historische ontwikkelingen ten tijde van Mau Mau.<sup>318</sup> Door de nadruk op individuele gedachten en herinneringen te leggen ontbreekt het aan een chronologische structuur. Het verhaal wisselt voortdurend van heden naar verleden en tussen vertelstemmen onderling. Hierdoor ontstaat een instabiele vorm van informatieoverdracht. De focalisatie wijzigt voortdurend van de uiterst subjectieve vertelstem tot de verschillende personages. De karakterisering van de personages is eveneens gefragmenteerd. Het is aan de lezer om via de gedachten, uitspraken en handelingen een beeld te scheppen van de morele integriteit van het personages. Eén van de belangrijkste kenmerken van de roman is namelijk de complexiteit van morele keuzes en motieven. De lezer blijft tot op het einde van de roman in het ongewisse over de cascade aan verraad doorheen de plotlijn. Mugo, het personage dat door iedereen als held wordt aanzien blijkt de verrader, en Karanja, de unaniem verklaarde verrader, blijkt onschuldig. De motieven die achter het verraad schuilgaan zijn niet eenduidig. Meestal betreft het een inwerking van psychologische trauma's, waardoor de verrader eigenlijk een slachtoffer is. De personages vormen zo geen personificaties van ideeën of maatschappelijke segmenten maar eerder psychologisch complexe factoren die evenzeer beïnvloed worden door de historische context als ze deze historische evoluties zelf bepalen. Zelfs de held en martelaar Kihika die in het hele werk latent aanwezig is in de gedachten van de personages wordt op ambivalente wijze geportretteerd. Hij is het morele en ideologische baken van de verschillende personages, net zoals Bakayoko in *Les bouts de bois de Dieu*. In tegenstelling tot Bakayoko wordt Kihika menselijk voorgesteld, als iemand met gebreken. Zo wordt gesuggereerd dat hij liever praatte dan vocht.<sup>319</sup> Alle narratologische niveaus wijzen er dus op dat de roman de geschiedenis deconstrueert om die door de lezer te laten reconstrueren. Het is aan de lezer om via de afwijkende perspectieven op een pluriform verleden een betekenis te geven aan het gebeurde. Op die manier voelt de lezer aan den lijve hoe ware geschiedenis slechts een constructie is van individuele perspectieven, waardeoordelen en motieven.

## Discursieve strategieën

Op het lexicale en syntactische niveau vallen weinig grote verschillen aan te treffen met de voorgaande roman. Ook hier bestaat een groot deel van de tekst uit directe rede, wat de lezer sterk betreft bij de belevingswereld van de personages. Wel vallen er meer intertekstuele referenties te melden, en dan wel tot de Bijbel. De titel verwijst naar een vers uit het boek Korintiërs. G. D. Killam interpreteert deze referentie als

---

<sup>318</sup> G. D. Killam, *An Introduction to the Writings of Ngugi*, p. 53.

<sup>319</sup> *Ibid.* p. 58.

symbool voor het proces van geboorte, groei, dood en hergeboorte die de personages ondergaan.<sup>320</sup> Verder wordt doorheen het verhaal meermaals verwezen naar passages in Kihika's Bijbel die rood onderlijnd zijn. Deze dienen als morele legitimaties voor de handelingen van de strijders.<sup>321</sup>

## Maatschappijkritiek

De geschiedenis die Ngũgĩ tot leven roept is ver van onschuldig. Vooreerst gaat het om een gecontesteerde geschiedenis, waarbij het oproepen ervan reeds gelijkstond met een uiting van subversiviteit. Dat komt uiteraard doordat de geschiedenis van Mau Mau geassocieerd wordt met een waardensysteem dat niet overeenstemde met het officiële beleid. Tegelijk houdt de roman ook een waarschuwing in voor de toekomst. Ngũgĩ laat General R., een strijder, vooruitblikken op de jaren die na de onafhankelijkheid zullen komen:

“We get Uhuru today. But what is the meaning of “Uhuru”? It is contained in the name of our Movement: Land and Freedom. Let the Party that now leads the country rededicate itself to all the ideals for which our people gave up their lives. The party must never betray the Movement. The party must never betray Uhuru.”<sup>322</sup>

Zoals G. D. Killam suggereert, kondigt General R. hier een nieuw verraad aan: het verraad van de postkoloniale staat.<sup>323</sup> Ngũgĩ ziet het decennium na de onafhankelijkheid als de jaren waarin de anti-imperialistische klassenstrijd voltooid moest worden gehypothekeerd door een opportunistische elite.<sup>324</sup> G. D. Killam gelooft echter niet dat *A Grain of Wheat* ten volle als politieke roman kan worden getypeerd. Het politieke thema staat steeds in verband met de menselijke feilbaarheid. Ngũgĩ wil vooral verklaren wat mensen tot actie drijft, en hoe dit voortkomt uit de loop van de geschiedenis.<sup>325</sup> *A Grain of Wheat* toont Mau Mau namelijk in meerdere gedaanten, inclusief haar gewelddadige kant.<sup>326</sup> In Ngũgĩ's ambivalente standpunt ten aanzien van geweld voor de juiste zaak en haar louterende effect weerklinkt overigens de echo van Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth*.<sup>327</sup> Niet de dubieuze werkwijze van Mau Mau, maar het steeds op de loer liggende eigenbelang van de elite vormt een morele bedreiging voor de dekolonisatie.<sup>328</sup>

---

<sup>320</sup> G. D. Killam, *An Introduction to the Writings of Ngugi*, p. 53.

<sup>321</sup> Ibid. p. 59.

<sup>322</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *A Grain of Wheat*, Londen: Penguin Books, 1967, 1986, 2002, pp. 216-7.

<sup>323</sup> G. D. Killam, *An Introduction to the Writings of Ngugi*, p. 71.

<sup>324</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, "Writing Against Neo-Colonialism" (1988) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), p. 157.

<sup>325</sup> G. D. Killam, *An Introduction to the Writings of Ngugi*, pp. 71-2.

<sup>326</sup> J. Ogude, "The Nation & Narration: 'The Truths of the Nation' & the Changing Image of Mau Mau in Kenyan Literature" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003, p. 278.

<sup>327</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, p. 28.

<sup>328</sup> J. Ogude, "The Nation & Narration: 'The Truths of the Nation' & the Changing Image of Mau Mau in Kenyan Literature" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, p. 279.

Hoewel deze geschiedenis van Mau Mau moreel complexer en ideologisch genuanceerder is dan deze van de spoorstaking gaat het nog steeds om een roman in de ideologiekritische traditie, met een duidelijk waarneembare politieke boodschap ten aanzien van de bestaande maatschappelijke orde.

### **Aspecten van het literaire procedé**

#### *Auteursintentie*

Zoals hierboven blijkt koester Ngũgĩ dezelfde tweeledige intentie als Sembène, hij wil een geschiedenis levend houden en haar tegelijk van een morele lading voorzien. Ngũgĩ zoekt erkenning voor de opofferingen en psychologische verwickelingen die strijders hebben geleverd en wil hun wedervaren tevens als waarschuwing voor de toekomst presenteren. Dit versterkt Ngũgĩ in zijn herwerk van de roman uit 1986. Volgens Abdulrazak Gurnah was deze bedoeld “to make the ‘world outlook’ of his peasants more in line with his ideas of the historical triumph of the oppressed.”<sup>329</sup> Hoezeer Ngũgĩ ook trouw is willen blijven aan de historische complexiteit, toch laat hij geschiedenis dienen zoals in Cervantes’ woorden: als “getuige van het verleden, voorbeeld en raad voor het heden, waarschuwing voor de toekomst.”<sup>330</sup>

#### *Esthetiek*

De anonieme verteller verkondigt een collectieve geschiedenis, esthetisch verpakt door beeldspraak en verteltechnieken die duidelijk schatplichtig zijn aan de orale literaire traditie. Hiermee sluit de roman eveneens aan bij een Afrikaanse historiografische traditie, waarbij verhalen werden doorgegeven voorzien van een moraal en een sterke contextuele omkadering.

#### *Taal*

Het taalgebruik lijkt eclectisch doordat directe rede, Bijbelcitaten, liederen en andere intertekstuele referenties afgewisseld worden. Kikuyu woorden lijken minder prominent, wat de aandacht des te meer vestigt op de morele complexiteit van het conflict.

#### *Representatie van de werkelijkheid*

*A Grain of Wheat* benadert de historische roman. De plot is nauw gelinkt met de geschiedenis van Mau Mau, welke in belangrijke mate als heroïsch wordt voorgesteld zonder erg te idealiseren. Het vervult volgens Gakwandi een gelijkaardige functie als de memoires van verschillende voormalige strijders die de wrede bijklank die Mau Mau had gekregen wilden tegenspreken. Door een eerder genuanceerd beeld te schetsen weet Ngũgĩ daarmee de geschiedenis van Mau Mau te complexifiëren in plaats van reduceren tot een mythe. Ngũgĩ doet dit door een zeer persoonlijk verslag te brengen van hoe individuen de geschiedenis

---

<sup>329</sup> A. Gurnah, “Introduction” in: Ngũgĩ wa Thiong’o *A Grain of Wheat*, p. vii.

<sup>330</sup> M. De Cervantes Saavedra, *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, p. 80.

van Mau Mau hebben beleefd.<sup>331</sup> Naast de afwisseling van gefragmenteerde en sterk gepersonaliseerde perspectieven speelt ook de dynamiek tussen non-fictieve en fictieve gebeurtenissen en personen een belangrijke rol bij de fictionalisering van deze geschiedenis. Het tweede hoofdstuk dat de herkomst van Mau Mau verhaalt vermeldt de namen van de historische personages Waiyaki, Harry Thuku, Kenyatta en Wangu wa Makeri. Hun daden, echter, worden verteld door een fictieve verteller of doorheen de fictieve personages Warui, Mugo en Kihika. Een toepassing van Mikhail Bakhtins *chronotopen* en *emplotment* toont aan dat causale verbanden door fictieve instanties gelegd worden en niet door een verteller met een objectieve betrachtning. Momenten bepaald in tijd en ruimte worden via poëtisch taalgebruik en doelbewust subjectieve en gevoelsmatige observatie opnieuw geordend en gevaloriseerd. Gebeurtenissen worden geselecteerd ten koste van anderen (heel wat bekende verzetsstrijders krijgen geen plaats in het verhaal), waarbij de verteller chronologie en het ritme waarop deze gebeurtenissen plaatsvonden bewust manipuleert.

### *Interpretatie*

De standaardlezing die steeds terugkomt in analyses van dit werk wijst op een weergave van de desillusie en misplaatste euforie die gepaard gingen met de onafhankelijkheid. De helden die ernaar hadden gestreden bleken geen helden te zijn, en zij die de onafhankelijkheid hebben toegeëigend bleken de waarden en idealen van de strijd niet in daden om te zetten. Volgens Gakwandi is de algemene teneur van de roman daarom een gevoel van bitterheid en woede.<sup>332</sup> Byron Caminero-Santagnelo stelt op zijn beurt dat de gedeelde ervaringen van de diverse personages net een aanzet zijn voor een verenigd postkoloniaal Kenia dat één geschiedenis deelt.<sup>333</sup> Veel lezingen lijken echter de vertelstrategieën uit het oog te verliezen. Naar mijn inzien ligt de belangrijkste boodschap in de omkering van het traditionele heldenmotief dat deel uitmaakt van de nationalistische geschiedenissen waarmee postkoloniale staten werden gelegitimeerd, zoals Homi Bhabha heeft onderzocht. De historische lezing die ik voorstel legt dan ook eerder de nadruk op het artificiële aspect van geschiedenis die Ngũgĩ aanwijst en de morele vraagstukken die hij daaraan relateert.

### **Naar een historische lezing**

E. S. A. Odhiambo identificeert zeven theses over de geschiedenis van Mau Mau. De literaire traditie, waarvan Ngũgĩ de belangrijkste exponent is, is daar één van. Daarin ontwaard Odhiambo twee pijlers. Ten eerste presenteert deze these een etnische vereniging ten dienste van de onafhankelijkheidsstrijd. Ten

---

<sup>331</sup> S. A. Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, p. 109.

<sup>332</sup> Ibid. pp. 108-9.

<sup>333</sup> B. Caminero-Santagnelo, "Neocolonialism and the Betrayal Plot in *A Grain of Wheat*: Ngũgĩ wa Thiong'o's Re-Vision of *Under Western Eyes*" in: *Research in African Literatures*, 29 nr. 1 (1998) p. 146.

tweede waren het de arbeiders en de boeren die deze strijd voerden. Alle strijders waren binnen deze literaire voorstelling patriotten. Daar knelt het schoentje. De vraag naar vaderland is een netelige kwestie in de Keniaanse geschiedenis waar Ngũgĩ niet voldoende heeft bij stilgestaan. Daarnaast vindt Odhiambo dat de helden die de romans hebben uitgekozen weinig historische relevantie hebben. Kenia kent, in tegenstelling tot wat zowel literatuur als onderwijs wil doen geloven, meerdere nationalisme en dito geschiedenissen die niet in de officiële annalen zijn gekomen.<sup>334</sup> Zeker wat *A Grain of Wheat* betreft lijkt Odhiambo hier slechts gedeeltelijk de vraag naar 'nationale narratieven' in Ngũgĩ's werk aan te spreken. Ngũgĩ lijkt naar mijn inzien 'nationale geschiedschrijving' eerder te problematiseren dan zich zelf te bezondigen aan simplistische mythevorming. Daarvoor besteedt de roman te veel aandacht aan het individuele perspectief en de problematische identificatie van nationale helden.

"*A Grain of Wheat* suggests [...] the coalescing of lives and forces in the making of historical events."<sup>335</sup> zo luidt het oordeel van Eileen Julien. Wanneer Sembène nog de structuren en netwerken aanschouwelijk maakte in zijn werk presenteert Ngũgĩ geschiedenis op een menselijke schaal. Wanneer een fictief personage haar of zijn licht laat schijnen op al dan niet waargebeurde evenementen ervaart de lezer de hoogst individuele ervaring van de geschiedenis. Maar ook de verteller is niet onschuldig. De verteller lijkt de geschiedschrijver voor te stellen, die verhalen aaneen naait om er vervolgens een moreel motief in te weven. Geen van beiden zijn 'betrouwbare' bronnen van informatie. Ze vervormen beiden de werkelijkheid naargelang hun ethische en esthetische stellingnames. Niettemin valt net in deze vervormingen de mentale geschiedenis te traceren die zozeer gewaardeerd wordt in het werk van Ngũgĩ. *A Grain of Wheat* vormt daarom een schoolvoorbeeld van hoe literaire fictie kan bijdragen tot historische analyses van de receptie en representatie van het verleden door zij die dit verleden aan den lijve hebben ondervonden. Een tweede belangrijk aspect is dat *A Grain of Wheat* het prijzen van helden, zoals dat deel uitmaakt van nationalistische narratieven, in vraag stelt door de plot te laten evolueren rond het slecht geweten van Mugo, die dan wel als held wordt gecelebreerd maar eigenlijk een verrader is. Wat het personage Gikonyo hier over denkt is tekenend voor de teneur van het verhaal:

"What precisely had all these years brought him? At every thought, he was pricked with guilt. Courage had failed him, he had confessed the oath in spite of vows to the contrary. What difference was there between him and Karanja or Mugo or those who had openly betrayed people and worked with the whiteman to save themselves? Mugo had the courage to face his guilt and lose everything."<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> E. S. A. Odhiambo, "Matunda ya Uhuru Fruits of Independence: Seven Theses on Nationalism in Kenya" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003, pp. 42-4.

<sup>335</sup> E. Julien, "African Literature" in: Martin (P.), O'Meara (P.) en Lombardi (C. L.) (eds.) *Africa*, p. 297.

<sup>336</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *A Grain of Wheat*, p. 249.

Iedereen treft schuld in het falen van Uhuru. De enige moedige oplossing is het voorbeeld van Mugo volgen door schuld te bekennen en er de gevolgen van onder ogen te zien. *A Grain of Wheat* is zo vooreerst een verhaal van antihelden. Daarmee staat het werk haaks op de hagiografische praktijk om helden te identificeren in het verleden die als moreel referentiepunt dienen voor heden en toekomst. Deze roman toont dat dit niet werkt. Enkel de traumatische ervaring van het verleden kan een collectief bewustzijn aanbrengen. Daarmee brengt de roman een nieuwe dimensie toe in het reeds complexe vraagstuk naar de representatiestrategieën waarmee zowel romans als geschiedwerken het concept identiteit invullen. Het verhaal stuurt de vereenzelviging met de mensen die zich hebben opgeofferd voor een Keniaanse droom die tot op heden niet in vervulling is gegaan. Zoals Bal eerder aantoonde is de culturele herinnering een constructie, een verhaal met een boodschap. Paul Fussell specificeert de aard van zulke herinneringen in conflictsituaties. Literaire narratieven maken het verleden niet alleen coherent, ze ironiseren het verleden ook. Onschuld wordt zo onmogelijk gemaakt.<sup>337</sup> Dit is net wat in deze roman is gebeurd: de geschiedenis van Mau Mau is coherent in haar gebrek aan onschuld, wat tevens op een zeer ironische manier bevattelijk wordt gemaakt. De held blijkt immers een verrader. Zo biedt deze roman een tegenverhaal. Een verhaal dat geschreven is van onderuit. Een collage aan ervaringen, perspectieven, idealen en desillusies. *A Grain of Wheat* bevestigt hiermee wat Lonsdale en Odhiambo stellen, namelijk dat Kenia meerdere narratieven nodig heeft om haar geschiedenis als multiculturele staat op te funderen.<sup>338</sup>

---

<sup>337</sup> P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, p. 335.

<sup>338</sup> E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale, "Introduction" in: Odhiambo (E. S. A.) en Lonsdale (J.) (eds.) *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003, p. 6.





## Hoofdstuk zeven | De impotente staat: *Xala*

Met *Xala* keren we terug naar Ousmane Sembène en betreden we een nieuwe fase in de literaire representatie van de maatschappelijke realiteit. Dit werk verscheen in 1973, dertien jaar na *Les bouts de bois de Dieu* en eveneens dertien jaar na de onafhankelijkheid. Het verhaal speelt zich daarmee af in een postkoloniale wereld. De roman laat zich nog steeds onder sociaal (of geëngageerd) realisme sorteren, maar het geweer is veranderd van schouder. De kritiek is niet meer gericht op een wel omlinjende vijand, namelijk de koloniale macht, maar op een veel minder makkelijk aanwijsbare postkoloniale orde. Deze wordt niet direct bij naam genoemd, zoals dit het geval was in Sembène relaas van de spoorstaking, maar veeleer indirect, aan de hand van een gebeurtenissen met een grote symbolische waarde en discoursvormen die veeleer ironie en satire uitdragen dan ondubbelzinnige aanklachten. *Xala* vertelt het verhaal van El Hadji Abdou Kader Beye, een gewezen vakbondsmilitant die ondernemer en lid van de kamer van koophandel is geworden. Hij huwt een derde vrouw als bekroning voor zijn economisch succes en sociaal prestige. De twee andere vrouwen, Adja Awa Astou en Oumi N'Doye zien dit met lede ogen aan maar weten dit elk op een eigen manier te accepteren. Enkel Rama, zijn dochter uit het eerste huwelijk protesteert openlijk.<sup>339</sup> Op de huwelijksnacht wordt El Hadji echter overvallen door de *Xala*, een plotse impotentie veroorzaakt door een bezwering van buitenaf. El Hadji richt zichzelf financieel ten gronde in zijn zoektocht naar een remedie en wordt uit de kamer van koophandel geweerd. Uiteindelijk blijkt één van de bedelaars die hij van het trottoir voor zijn winkel had verjaagd achter de *Xala* te zitten. Het is dan ook enkel hij die de vloek kan opheffen. Het verhaal eindigt met El Hadji's loutering in zijn eigen huis, waarbij hij uitgekleded en bespuwd wordt door de bedelaars in het bijzijn van zijn eerste vrouw en dochter Rama. Ondertussen maken ordetroepen buiten hun wapens schietklaar.

### Narratologische vaststellingen

In tegenstelling tot *Les bouts de bois de Dieu* zien we hier geen collectieve geschiedenis maar een individuele. Het aantal personages is beperkt en de plot ontwikkelt zich rond één protagonist, El Hadji Abdou Kader Beye, en één belangrijke gebeurtenis, de *Xala*. Op het geschiedenisniveau hebben we zo te maken met prominente indexen. Wanneer de personages in *Les bouts de bois de Dieu* personificaties waren voor segmenten in de maatschappij, fungeren de personages in *Xala* als symbolische weergaven voor maatschappelijke idealen of het falen ervan. De *Xala* representeert de onmacht van de postkoloniale elite waarvan El Hadji de vertegenwoordiger is.<sup>340</sup> Ook de catharsis op het einde waarbij El Hadji vernederd en

---

<sup>339</sup> Ousmane Sembène, *Xala*, Parijs en Dakar: Présence africaine, 1973, 1995, p. 27.

<sup>340</sup> J. Gugler en O. C. Diop, "Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film, and their Audiences" in: *Research in African Literatures* 29 nr. 2 (1998) p. 147.

bespuwd wordt staat symbool voor de vulgariteit van diezelfde elite en de macht van de massa om in te grijpen in de misstanden van de postkoloniale staat. De bedelaars representeren het uitzichtloze bestaan van die massa. Tegelijk komt de vloek van hun uit, wat aantoont dat in hen de macht schuilt om de elite ter verantwoording te roepen. Het verhaalniveau verloopt min of meer lineair, op bepaalde momenten onderbroken door een kijk in de herinneringen van de personages of de weergave van een voorgeschiedenis door de verteller. De karakterisering van de personages gebeurt opnieuw zowel via de vertellersfiguur als via de commentaren door andere personages. Zoals vermeld representeren de personages heersende ideeën en opvattingen en registreren ze zo het intellectuele klimaat in postkoloniaal Senegal. Daarbij kunnen we tegenstellingen zien tussen traditie en moderniteit, en tussen integriteit en het gebrek daaraan. Oumi N'Doye, de tweede echtgenote, is verwesterd qua uiterlijk en gedrag. Ze streeft materieel comfort na zonder zich sterk te bekommeren om ethische kwesties. Zij symboliseert zo de morele leegheid van de *nouveaux riches*. Daartegenover staan twee vrouwen wel moreel integer worden voorgesteld. Adja Awa Astou representeert waardigheid, devotie en getrouwheid aan de islamitische waarden. Haar dochter Rama representeert het Afrika van de toekomst dat zich zal emanciperen via een synthese van moderne seculiere elementen en culturele aspecten uit de Wolof traditie. Alle drie de vrouwen worden echter gekarakteriseerd als zelfstandig en zelfbewust. Vartan Messier merkt op dat de verteller de positie inneemt van een griot, waardoor een kritische afstand geschapen wordt tussen verhaal en lezer.<sup>341</sup> De verteller is niet altijd even consequent in zijn karakterisering van de personages wat tevens de morele ambiguïteit versterkt waar de postkoloniale staat mee worstelt.

### Discursieve strategieën

Het discours van verteller en personages lijkt een veeleer ironische en bij wijlen bittere voorstelling te geven van de verhaalde geschiedenis. Daarmee lijkt vooral de verteller in *Xala* een veeleer persoonlijke kijk op de feiten te suggereren dan een loutere weerspiegeling van acties en reacties. Een mooi voorbeeld is de opening van het boek, waarbij de geschiedenis en het project voorgesteld worden van de groep zakenlieden waar El Hadji toe behoort:

« Venus individuellement d'horizons différents, ils avaient formé un « Groupement des Hommes d'affaires » faisant front à l'afflux des entreprises dirigées par des étrangers. Leur ambition était de prendre en main l'économie du pays. Cette velléité de constituer une couche sociale les avait rendus très combatifs, avec même un relent de xénophobie. Au fil des années, ils étaient parvenus – la politique aidant –, à grignoter le commerce de détail, le demi-gros, un peu d'import et d'export. Les dents longues, ils avaient l'administration des banques, ou au moins d'y être associés. Dans

---

<sup>341</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) p. 9.

plusieurs de leurs déclarations, ils avaient énuméré les branches clef de l'économie nationale qui leur revenaient de droit : le commerce de gros, les entreprises de travaux publics, les pharmacies, les cliniques privées, les boulangeries, les ateliers de confection, les librairies, les salles de cinéma, etc. ; mais leur manque d'avoir bancaire avivait, aiguisait un sentiment nationaliste auquel ne manquait pas quelque rêve d'embourgeoisement. »<sup>342</sup>

De nobele strijdvaardigheid die aan de basis lag van hun project wordt gecontrasteerd met subtiële wanpraktijken en ordinair eigenbelang. De ironie begint naar sarcasme te neigen wanneer hun gebrek aan middelen wordt gerelateerd aan nationalistische gevoelens, gepaard gaand met de droom om bourgeois te worden. Lexicaal en syntactisch toont de verteller zich een meester in het contrasteren van hoge idealen en basale vulgariteit. Ook personages uiten sterk sarcastische stellingen. Een blanke stelt: « Vraiment, l'Afrique sera toujours en avance sur l'Europe. Vous avez de la chance de pouvoir prendre autant de femmes qu'il vous en faut. »<sup>343</sup> Hiermee demonstreert dit personage het cynisme dat schuilgaat achter de idealen van de zakenmannen. Vooruitgangsidealen lijken gelijkgesteld aan individueel genotszucht binnen een bestaande patriarchale structuur. De ironie wordt op veel plaatsen versterkt door een sterke concentratie aan beeldspraak. In de volgende zin staat is de toonbank een metonymie voor commerciële ondernemingen die ongewijzigd de praktijken uit het kolonialisme verderzetten: « Les anciens comptoirs de l'époque coloniale, réadaptés à la nouvelle situations des Indépendances africaines, leur fournissaient des marchandises pour la revente, détail et demi-gros. »<sup>344</sup>

### Maatschappijkritiek

Het cynisme en het sarcasme dat weerklinkt op het tekstuele niveau geeft gestalte aan een dieperliggende maatschappijkritiek. Deze omvat meerdere lagen en morele vraagstukken. Allereerst is er de kritiek op de postkoloniale staat en haar onmacht om zich te handhaven in een neokoloniale realiteit door de dominantie van het individuele belang. In zijn ultieme pleidooi om zijn positie in de kamer te handhaven klaagt El Hadji op retorisch sterke wijze de neokoloniale orde aan als werkelijke oorzaak van het morele en economische failliet van de bourgeoisie:

« Nous sommes des culs-terreux ! Les banques appartiennent à qui ? Les assurances ? Les usines ? Les entreprises ? Le commerce en gros ? Les cinémas ? Les librairies ? Les hôtels ? etc., etc., etc. De tout cela et autres choses, nous ne contrôlons rien. Ici, nous ne sommes que des crabes dans un panier. Nous voulons la place de l'ex-occupant. Nous y sommes. Cette Chambre en est la preuve.

---

<sup>342</sup> Ousmane Sembène, *Xala*, pp.7-8.

<sup>343</sup> Ibid. p. 106.

<sup>344</sup> Ibid. p. 105.

Quoi de changé, en général comme en particulier ? Rien. Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous, en nous ici présents. Il nous promet les restes du festin si nous sommes sages. Gare à celui qui voudrait troubler sa digestion, à vouloir davantage du profit. Et nous ? ... Culs-terreux, commissionnaires, sous-traitants, par fatuité nous nous disons « Hommes d'affaires ». Des affairistes sans fonds. »<sup>345</sup>

De kamer van koophandel beschikt zelf niet over voldoende middelen en is zo afhankelijk van de voormalige koloniale machthebbers. El Hadji presenteert zichzelf zo eerder als een slachtoffer dan een nalatige. Hij is slechts een radar in een systeem van ongelijkheid. Een krab in de krabbenmand. Een ander heikel punt is de positie van de vrouw en het polygame systeem. Het derde huwelijk van El Hadji vormt niet alleen een onderscheiding voor zijn sociaal prestige maar ook een uiting van fierheid over identiteit en traditie: « Afin de bien achever notre journée mémorable, je vous rappelle que nous sommes tous conviés au mariage de notre frère El Hadji Abdou Kader Bèye. Si nous sommes pour la modernité, cela ne veut pas dire que nous avons renoncé à notre africanité. »<sup>346</sup> De bourgeoisie lijkt zo het beste van twee werelden te combineren naar eigen goeddunken. Ze zijn “modern” en “Afrikaans” wanneer hen dat best uitkomt. In het woord “africanité” klinkt duidelijk de echo van de filosofie van de Négritude, die hier op zeer cynische wijze gebruikt wordt. De auteur geeft zo ook kritiek op de morele inconsequentie die voortvloeit uit de juxtapositie tussen traditie en moderniteit. Zoals de verteller samenvat: « El Hadji Abdou Kader Bèye était, si l'on peut dire, la synthèse de deux cultures. Formation bourgeoise européenne, éducation féodale africaine. Il savait, comme ses pairs, se servir adroitement de ses deux pôles. »<sup>347</sup> In tegenstelling tot haar vader presenteert Rama wel een moreel integere synthese van moderne en traditionele elementen. Sommige zaken wijst ze af, bijvoorbeeld polygamie of westerse importproducten, en andere accepteert en promoot ze, bijvoorbeeld het gebruik van het Wolof als nationale taal. Het Frans noemt ze « un accident historique » en de Senegalese staat definieert ze als een plutocratie.<sup>348</sup> Zo lijkt Rama de continuïteit te garanderen van de idealen die in *Les bouts de bois de Dieu* aan de toekomst werden toegekend:

« Cette fille avait grandi dans le tourbillon de la lutte pour l'indépendance, lorsque son père militait avec ses compères pour la liberté de tous. Elle avait participé aux batailles de rues, aux affichages nocturnes. Membre des associations démocratiques, entrée à l'université, avec l'évolution, elle faisait partie du groupe de langue wolof. Ce troisième mariage de son père l'avait surprise et déçue. »<sup>349</sup>

---

<sup>345</sup> Ousmane Sembène, *Xala*, pp. 155-6.

<sup>346</sup> Ibid. p. 9.

<sup>347</sup> Ibid. p. 12.

<sup>348</sup> Ibid. p. 159.

<sup>349</sup> Ibid. pp. 27-8.

Rama, opgegroeid in de euforische strijd tot onafhankelijkheid is ontgoocheld over de weg die het land is ingeslagen, net als Sembène wellicht. *Xala* was dan ook in eerste plaats een uiting van desillusie, maar tegelijk van hoop, belichaamd door het jeugdige personage Rama.

## Aspecten van het literaire procedé

### *Auteursintentie*

Daarmee suggereren we meteen ook de auteursintentie. Net als dertien jaar eerder lijkt Sembène nog steeds zijn publiek te willen voorlichten over de politieke en sociale conditie van de post/neokoloniale wereld. Diverse critici geloven dat Sembène vooral heeft toegewerkt naar de filmversie van dit verhaal. Volgens Gugler en Diop is de kritiek milder in de roman omdat deze werd uitgebracht een jaar vóór de film, toen de fondsenvererving nog volop gaande was. De roman mocht het uitbrengen van de film niet bemoeilijken door een te sterke revolutionaire toon te verspreiden en zo de argwaan van de overheid op te wekken.<sup>350</sup>

### *Esthetiek*

Stilistisch gezien wijkt deze roman niet sterk af van *Les bouts de bois de Dieu*. Opnieuw merken we een stijl die als sociaal realisme valt te definiëren, waarbij het verhaal op realistische en klare manier wordt weergegeven. Wel zien we een sterkere ironische en symbolische lading. Dit werd besproken bij het onderdeel discours.

### *Taal*

Ook qua taalgebruik vallen geen experimentele ingrepen op te merken. Woorden of concepten uit de Wolof cultuur worden voorzien van een voetnoot of uitleg die in de tekst door de verteller zelf is voorzien. Alles staat opnieuw in het teken van een duidelijke verstaanbaarheid voor een breed (internationaal) publiek.

### *Representatie van de werkelijkheid*

In een artikel waar we al eerder op wezen beweert Frederic Jameson dat deze roman te situeren valt na een representatiecrisis in de niet-westerse literaturen. Jameson analyseert *Xala*, samen met het beroemde kortverhaal *Dagboek van een gek* van Lu Xun, als prototypes van verhalen waarbij het private leven van de

---

<sup>350</sup> J. Gugler en O. C. Diop, "Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film, and their Audiences" in: *Research in African Literatures* 29 nr. 2 (1998) p. 152.

protagonist als allegorie geldt voor de algemene conditie waarin de collectieve natie verkeert.<sup>351</sup> *Xala* werd dan ook door heel wat critici als een allegorie gelezen. Een allegorie die overigens een uiting is van verzet en zo tot Ngũgĩ's 'resistance tradition' behoort.<sup>352</sup> Het verhaal is dan wel stilistisch realistisch weergegeven, eigenlijk gaat het over een dieper liggend narratief over de postkoloniale realiteit.

### *Interpretatie*

In een interview met Mineke Schipper legt Sembène zelf uit waarover deze roman gaat:

"*Xala* is in zekere zin het verhaal van een echt segment uit de geschiedenis van de hedendaagse bourgeoisie in de derde wereld waarvan de vertegenwoordigers, na de strijd tegen het kolonialisme, zichzelf gemaakt hebben tot nieuwe klassen die alleen maar de bourgeoisie van de westerse wereld kunnen imiteren. Ik heb willen benadrukken dat alleen de massa de werkelijke oplossing voor het probleem in handen heeft. Dat is de betekenis van de slotscène."<sup>353</sup>

Hiermee bevestigt Sembène de weliswaar voor de hand liggende interpretaties die hier zijn gegeven. Het is daarom interessanter te kijken hoe Sembène dit heeft gedaan en naar wie hij zijn boodschap richt. Josef Gugler en Oumar Cherif Diop stellen in hun vergelijkende studie van de roman en de film dat elk bedoeld waren voor een ander publiek. De hoeveelheid voetnoten en randinformatie in de roman wijzen op een internationaal doelpubliek. De film heeft een meer uitgesproken dialectische structuur, kent minder maar meer uitgesproken personages en verwerkt referenties die enkel te begrijpen zijn door mensen die vertrouwd zijn met de Wolof cultuur.<sup>354</sup> Gugler en Diop nemen daarom aan dat de roman, minder uitgesproken en dus minder gevaarlijk, als voorbereiding diende voor de film. Opnieuw kunnen we ook vaststellen dat de roman weinig ruimte laat voor variërende interpretaties. Daarvoor is zowel de intentie van de auteur als de representatiewijze te strak gericht op het overbrengen van een niet mis te verstane boodschap.

### **Naar een historische lezing**

Tegenover de vorige twee romans geeft *Xala* blijk van een nieuwe representatiewijze. Kunnen we hier dan, in navolging van Paul Fussells onderzoek naar de artistieke impact van de Grote Oorlog, op gelijkaardige

---

<sup>351</sup> F. Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism' in: *Social Text* nr. 15 (1986) p. 69.

<sup>352</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) p. 2.

<sup>353</sup> M. Schipper, "Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane" in: J. B. Weenink (ed.), *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, p. 45.

<sup>354</sup> J. Gugler en O. C. Diop, "Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film, and their Audiences" in: *Research in African Literatures* 29 nr. 2 (1998) pp. 149-50.

manier stellen dat de postkoloniale staat een nieuw esthetisch paradigma heeft ingeluid? Misschien lijkt dit iets te cru. Het is aannemelijker te poneren dat wijzigende politieke structuren, een vernauwing van het machtsapparaat en een moreel failliet auteurs andere strategieën hebben doen opzoeken. Het Afrikaans socialisme bleek namelijk slechts een façade te zijn. Er is een gapend gat ontstaan tussen de idealen van de onafhankelijkheid en de manier waarop deze gestalte kregen in het decennium daarna.<sup>355</sup> De staat geldt niet meer als legitiem en wordt daarom via allerlei kanalen in vraag gesteld, niet in het minst via kunst en literatuur. *Xala* presenteert het postkoloniale Senegal als een gebied dat economisch, politiek, sociaal en cultureel sterk verbonden is met zowel Afrikaanse als niet-Afrikaanse ideologieën, structuren en conceptuele kaders. De diverse personages demonstreren de agency van Afrikanen om zelf concepten en ideeën aan te nemen of te verwerpen, vanuit een eigen ratio en met een eigen doel voor ogen. Deze roman gaat over de keuzes die moeten gemaakt worden, en de morele verantwoording die deze keuzes eisen. Het boek stelt morele integriteit voor als een bewuste optie, die zowel steunt om moderne elementen als terugvoert naar Afrikaanse tradities. Tegelijk maakt Sembène verkeerde keuzes bevattelijk. De financiële misstanden, de corruptie en de dominantie van de patriarchale structuren wijzen op continuïteiten die voortleven uit de koloniale periode. El Hadji toont zich naar het einde van de roman bewust van waar het is fout gelopen. Hij geeft zo een waarschuwing aan de lezer. Rama lijkt het rechtgeaarde personage dat navolgenswaardig is in haar moed, zelfbewustzijn en waardigheid. Op een zeer ingenieuze manier weet Sembène in deze roman een matrix te presenteren van de morele, intellectuele en politieke aangelegenheden die de postkoloniale natie onder ogen moet zien, zonder terug te vallen in tegenstellingen tussen interne en externe krachten, traditie en moderniteit en het individu en het collectief.

---

<sup>355</sup> V. Messier, "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) p. 12.





## Hoofdstuk acht | De nekoloniale orde: *Devil on the Cross*

“To all Kenyans struggling against the neo-colonial stage of imperialism”,<sup>356</sup> aan hen draagt Ngũgĩ deze roman op. Terwijl *A Grain of Wheat* een relatief genuanceerde waarschuwing bood voor een nakend failliet van de idealen van Uhuru vormt *Devil on the Cross* een bittere aanklacht tegen het nekoloniale Kenia. Het werk kan gedefinieerd worden als een stilistisch realistische satire vermengd met traditionele vertelstructuren. De roman werd geschreven in gevangenschap, oorspronkelijk in het Kikuyu en later door de auteur zelf vertaald naar het Engels. Doorheen de verschillende personages kaart Ngũgĩ allerhande morele kwesties aan, gaande van seksuele intimidatie over religieuze hypocrisie tot nekoloniale corruptie, waardoor het boek een kaleidoscoop vormen van alle morele kwesties die intellectuelen als Ngũgĩ naar de oppervlakte wilden brengen.

Het verhaal begint met Warĩnga die uit Nairobi vlucht naar haar geboortedorp Ilmorog. Ze was namelijk ontslaan op haar werk na het afwijzen van de avances van haar baas, vervolgens uit haar huis is gezet en ten slotte gedumpt door haar vriend. Een jongeman vangt haar op en inviteert haar naar een ‘duivelsfeest’ in Ilmorog. De weg er naartoe legt ze af in Robin Mwaũra’s *matatu* (minibusje). Mwaũra is een geldwolf zonder scrupules. De medepassagiers zijn onder meer Wangarĩ, een oude antiekoloniale militante die financieel aan de grond zit, en Gatuĩra, een musicoloog aan de universiteit. Eens aangekomen op het feest aanschouwen ze een competitie waarbij elke deelnemer het publiek overtuigt van zijn criminele praktijken. Wangarĩ haalt er de politie bij en wordt uiteindelijk zelf meegenomen. Warĩnga verlooft zich met Gatuĩra om uiteindelijk vast te stellen dat zijn vader de baas is die haar eerder had aangerand.

### Narratologische vaststellingen

*Devil on the Cross* is een kaderverhaal. De verteller licht in het eerste hoofdstuk de redenen toe waarom zij of hij het verhaal vertelt.<sup>357</sup> Binnen de eigenlijke vertelling zitten opnieuw verhalen vevat, zoals het verhaal over Mahũa Kareendi, die in de tekst als prototype dient voor het onfortuinlijke lot van de gemiddelde Keniaanse vrouw.<sup>358</sup> Elke passagier in de *matatu* en elke deelnemer aan het duivelsfeest vertelt eveneens haar of zijn verhaal. Het eigenlijke verhaal verloopt dus discontinu en incorporeert randverhalen wat de onderliggende geschiedenis zeer wijd en gelaagd maakt. Net zoals in *Xala* zien we ook hier dat gebeurtenissen, personages en plaatsen als indexen fungeren. De verschillende passagiers staan voor afwijkende ideologische principes, de grot met het duivelsfeest stelt de nekoloniale wereldorde voor en de *matatu* symboliseert de natie. *Matatu*’s spelen namelijk een belangrijke rol in de geschiedenis van Mau

<sup>356</sup> Ngũgĩ wa Thiong’o, *Devil on the Cross*, Harlow: Heinemann, 1982, 1987, p. 5.

<sup>357</sup> Ibid. pp. 7-9.

<sup>358</sup> Ibid. pp. 17-26.

Mau. Mensen die de eed gingen afleggen in de vroege jaren 1950 werden veelal ter plaatse gebracht in zo'n busje. Onder president Moi werden chauffeurs in het oog gehouden opdat ze geen Mau Mau liederen zouden afspelen of politieke manifestanten zouden vervoeren.<sup>359</sup>

### Discursieve strategieën

Het tekstuele niveau verraadt een sterk doorgevoerde ironische symboliek. Dit begint al in de titel: de duivel hangt aan het kruis, niet Jezus. Opnieuw zijn er heel wat referenties naar de Bijbel, waarbij, zoals in de titel, christelijke waarden worden omgekeerd en zo het vulgaire wordt aanbeden en klassieke ethische idealen worden verfoeid. Traditionele volksverhalen dienen een gelijkaardige functie. De hele roman lijkt geënt op het verhaal van Kamoongonye, waarbij een meisje een arme jongen prefereert boven een rijke man. Alleen lijkt dat hier niet mogelijk: "These days the question of a choice between Waigoko, the man with the hairy chest, and Kamoongonye, the younger lover, is no longer valid. Waigoko's hairy chest has been shaved by money..."<sup>360</sup> Het contrast tussen traditionele en nekoloniale waarden wordt zo extra in de verf gezet. Verder zijn er ook verscheidene andere referenties naar de mondelinge literaire traditie, bijvoorbeeld in de vorm van liederen<sup>361</sup> en raadsels<sup>362</sup>. Net zoals in *Xala* komt ook hier sterk ironische beeldspraak voor, voornamelijk in de vorm van metaforen en metonymieën. Voorbeelden zijn: "women's thighs are the tables on which contracts are signed."<sup>363</sup> en "Business is my temple, and money is my God."<sup>364</sup>

### Maatschappijkritiek

Wat de onderliggende maatschappijkritiek betreft kan *Devil on the Cross* geplaatst worden tussen de ideologische en de utopische roman. Het werk draagt een onmiskenbaar marxistische stempel waarbij de maatschappij zoals de auteur die waarneemt conceptueel ontleed wordt met een militante ondertoon. Daarnaast hangt het duivelsfeest ook een zeer dystopisch beeld op van een apart universum, de grot, dat actuele misstanden karikaturiseert op een zeer naargeestige manier. De ideologiekritische lezing lijkt hier echter de meest zinvolle omdat het dystopische schouwspel in de grot eerder een ironische omkering is van de ideologische normen die de roman wil uitdragen dan een representatiestrategie op zich. Zoals gezegd volgt de roman dus een marxistisch patroon. Arbeiders en boeren streven naar bevrijding maar worden daarbij verraden door het politieke en economische establishment. Volgens Jude Agho vindt binnen het

---

<sup>359</sup> M. S. Clough, "Mau Mau & the Contest for Memory" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, pp. 251-2.

<sup>360</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Devil on the Cross*, p. 23.

<sup>361</sup> Ibid. p. 47.

<sup>362</sup> Ibid. pp. 71-2.

<sup>363</sup> Ibid. p. 16.

<sup>364</sup> Ibid. p. 56.

hele oeuvre van Ngũgĩ de roep om revolutionair verzet zijn meest eloquente weerklank in *Petals of Blood* en *Devil on the Cross*.<sup>365</sup> Ngũgĩ's definitie van het neokolonialisme "Dependence abroad, repression at home"<sup>366</sup> krijgt een symbolische maar zeer cynische weergave in het duivelsfeest. De idealen van de onafhankelijkheid zijn volledig opgegaan in ordinair winstbejag: "Independence is not tales about the past but the sound of money in one's pockets."<sup>367</sup> Ngũgĩ levert zo in eerste instantie kritiek op het doorwerken van koloniale machtsonevenwicht in postkoloniaal Kenia. Dat doet hij binnen een marxistisch kader dat sterke sporen draagt van het denken van Frantz Fanon. Zijn morele tegenstelling tussen de hoofdstad en het platteland bijvoorbeeld weerklinkt in de portrettering van Nairobi als een parasiet die de welvaart van het land opslokt.<sup>368</sup> Daarnaast is de stad ook een broeihaard van zedeloosheid en genderongelijkheid, eveneens een kritiek punt in de roman. Het onrecht dat de vrouwelijke personages overkomt zijn zowel een uitdrukking van een maatschappelijke uitwassen als een symbool voor de exploitatie en onderdrukking waar het hele land aan wordt blootgesteld.<sup>369</sup> Het grootste gevaar voor de toekomst is daarom de onwetendheid. Een gedegen kennis van de eigen herkomst zou de bevolking doen opkomen voor haar eigen rechten. Daarin ligt het doel van geschiedenis. In het discours van de academicus weerklinkt de these die later in *Decolonising the Mind* in uitgebreidere gedaante zal worden geëxploreerd. Gatuĩria stelt: "It is a tragedy that there is nowhere we can go to learn the history of our country. A child without parents to counsel him – what is to prevent him from mistaking foreign shit for a delicious national dish?"<sup>370</sup> Dit impliceert dat de overheid verhindert dat de jeugd de 'ware' geschiedenis van Kenia te horen krijgt: de geschiedenis van het kolonialisme en de strijd die daartegen werd gevoerd. Deze geschiedenis zou de mensen alert maken voor het onrecht dat hen wordt aangedaan. Dat geldt tegelijk voor taal. De Keniaanse talen bevrijden terwijl het Engels gevangen maakt: "the slavery of the language is the slavery of the mind"<sup>371</sup> Het traditionele muziekstuk dat Gatuĩria componeert moet aantonen dat kunst de verschillende volken van Kenia kan harmoniseren en in één historisch narratief plaatsen. De weg naar de toekomst ligt zo in het verleden én in de vereniging van verschillende gemeenschappen. In Gatuĩria's woorden: "The roots of Kenyan national culture can be sought only in the traditions of all the nationalities of Kenya."<sup>372</sup>

## Aspecten van het literaire procedé

### *Auteursintentie*

Van de vier besproken werken draagt *Devil on the Cross* de duidelijkste boodschap. Om te beginnen is het

<sup>365</sup> J. A. Agho, "Class Conflict and the Rise of the 'Proletarian' Novel in Africa" in: University of Bucharest Review 1 nr. 2 (2011) p. 100.

<sup>366</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, "Writing Against Neo-Colonialism" (1988) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), p. 162.

<sup>367</sup> M. S. Clough, "Mau Mau & the Contest for Memory" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, p. 37.

<sup>368</sup> F. Fanon, *The Wretched of the Earth*, vert. C. Farrington, Londen: Penguin Books, 1961, 2001, pp. 86-9.

<sup>369</sup> J. A. Agho, "Class Conflict and the Rise of the 'Proletarian' Novel in Africa" in: University of Bucharest Review 1 nr. 2 (2011) p. 101.

<sup>370</sup> M. S. Clough, "Mau Mau & the Contest for Memory" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, p. 59.

<sup>371</sup> Ibid. p. 56.

<sup>372</sup> Ibid. p. 59.

boek opgedragen aan al degenen die vechten tegen het neokolonialisme. Vervolgens zit de intentie van het werk vervat in het eerste hoofdstuk, waarin de verteller de redenen toelicht waarom zij of hij het verhaal brengt. Het verhaal bevat een waarschuwing tegen onwetendheid. Zoals de verteller stelt: “Happy is the man who is able to discern the pitfalls in his path, for he can avoid them.”<sup>373</sup> Dit is Ngũgĩ’s eerste roman opgesteld in het Kikuyu, wat bijgevolg een expliciete bedoeling in zich draagt om een Kikuyu lezerspubliek voor te lichten over de morele staat waarin hun natie zich bevindt. Zijn eigen vertaling naar het Engels kwam twee jaar later uit, en brengt zijn boodschap tot politieke en culturele emancipatie uit naar een internationaal publiek.

### *Esthetiek*

Terwijl *A Grain of Wheat* uitblinkt in een ingenieuze verhaalstructuur ligt de nadruk in dit werk vooral op stilistisch vernuft. De tekst verweeft allerhande referenties naar de Kikuyu mondelinge traditie en weet dit op een ironische manier te verwerken tot maatschappijkritiek. Ngũgĩ zet sterk in op de kracht van woorden en speelt met de betekenis die achter zegswijzen en reeds bestaande verhaalmotieven schuilgaat om een sterke tegenstelling te creëren tussen de letterlijke betekenis van het gezegde en de eigenlijke kritiek die er achter schuilgaat. In zijn literatuurhistorisch overzicht van de ironische poëtica beschrijft Pierre Schoentjes de werking van evaluatieve ironie als volgt: « La réalité « objective » est imparfaite mais le jugement « subjectif » prend le contre-pied : alors qu’on s’attend à une condamnation sur base de l’idéal, voilà que l’imperfection se trouve exaltée. »<sup>374</sup> Dit mechanisme komt het sterkst tot uiting tijdens het duivelsfeest. Wat ogenschijnlijk geprezen wordt, namelijk de flagrante uitbuiting van de werkende klasse, staat onder kritiek terwijl dat wat men verfoeit, het socialisme, door de logica van de conceptuele omkering, als legitieme weg wordt gepresenteerd. Dit demonstreert eens te meer hoe het esthetische niveau politieke kritiek kan vervatten en zo in connectie staat met de auteursintentie, de vooropgestelde interpretatie en de reële context.

### *Taal*

Woorden en zinnen die in het origineel in een andere taal dan het Kikuyu waren gesteld, met name het Engels, Frans, Latijn of Swahili, worden cursief weergegeven in de vertaling. Dit toont een sterk bewuste omgang met taal en de implicaties van taalkeuzes. Dit werk vormt daarmee een voorafspiegeling van Ngũgĩ’s welbekende uiteenzetting over taal en haar culturele en psychologische dimensies. Taal, zeker wat betreft het Kikuyu origineel, oefent hier een militante functie uit als drager van kritiek in een zeer directe communicatievorm. Vandaar ook de metatalige uitspraken waar eerder al werd naar verwezen.

### *Representatie van de werkelijkheid*

---

<sup>373</sup> Ngũgĩ wa Thiong’o, *Devil on the Cross*, p. 7.

<sup>374</sup> P. Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, Parijs: Éditions du Seuil, 2001, p. 143.

Zoals al is vastgesteld hanteert Ngũgĩ hier een ironische representatiewijze dat zich zowel manifesteert op het vlak van discours als de afwikkeling van de plot. Hiermee vertaalt de auteur in zijn werk de ironie van de antikoloniale strijd, waarbij zij die vochten voor de onafhankelijkheid er net de dupe van werden.<sup>375</sup> Hoogtepunt van ironie is het duivelsfeest, waarbij de streefdoelen net de omgekeerde zijn als deze waar Uhuru voor staat. Ngũgĩ's ironische representatiestrategie gaat echter gepaard met een sterk realistische inslag, onder meer door de vele referenties aan reële gebeurtenissen en personen. Zo wordt in de tekst een toespeling gemaakt op de moord op Kariuki, wat in een voetnoot nog verder wordt geëxpliciteerd,<sup>376</sup> Het realisme in combinatie met de sterk ontwikkelde ironie verhoogt de iconiciteit van de amorele realiteit die Ngũgĩ schetst.

### *Receptie en interpretatie*

Van de vier romans die hier aan bod zijn gekomen is deze het meest bewust omgegaan met een geïsoleerd doelpubliek. Ngũgĩ getuigt: "After I had written *A Grain of Wheat* I underwent a crisis. I knew whom I was writing about but whom was I writing for?"<sup>377</sup> Vervolgens kwam de overstap naar het Kikuyu als talig medium. Dit had implicaties voor de boodschap: deze werd namelijk nog sterker bepaald door de ideologische uitgangspunten van de auteur, inclusief diens ideeën over taal, geschiedenis en cultuur. Dit is wellicht de reden waarom *Devil on the Cross* radicaler en directer lijkt dan Ngũgĩ's oudere romans. Nog belangrijker was echter dat de geadresseerde wijzigde. Het publiek was niet meer Engelstalig en dus hooggeschoold of internationaal maar lokaal. Het publiek dat Ngũgĩ was ontzegd na de gedwongen sluiting van Kamiriithu kon zo terug aangesproken worden. Dit ging niet van een leien dakje. Ngũgĩ getuigt dat de distributie van dit werk een heuse uitdaging was voor uitgevers. De hele structuur van de boekenverkoop was namelijk gericht op de urbane Engelstalige elites. De arbeidersklasse had geen toegang tot boeken.<sup>378</sup> Niettemin was het Kikuyu origineel een belangrijk statement dat belang aantoonde van het geïsoleerde doelpubliek.

### **Naar een historische lezing**

Het is duidelijk dat deze roman voor Ngũgĩ een medium is om zijn opvattingen en bedenkingen over postkoloniaal Kenia tekstueel vorm te geven en binnen de legale limieten afgebakend door de overheid over te brengen naar een Keniaans publiek. De roman toont zo aan hoe kunst en in het bijzonder fictionele narratieven zich inschrijven in een politiek bestel en ontstaat uit zowel het intellectuele als het politieke klimaat van een gegeven moment. Door het mozaïek aan levensverhalen biedt de roman een inkijk in het

---

<sup>375</sup> J. A. Agho, "Class Conflict and the Rise of the 'Proletarian' Novel in Africa" in: *University of Bucharest Review* 1 nr. 2 (2011) p. 97.

<sup>376</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Devil on the Cross*, p. 37.

<sup>377</sup> Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, p. 72.

<sup>378</sup> *Ibid.* p. 83.

menselijke bestaan in een land dat een sterke sociale en economische ongelijkheid kent. Tegelijk doet deze roman ook wat de drie voorgaande romans deden, namelijk een eigen opvatting over historische evoluties omzetten in een narratief dat een eigen waardenstelsel in zich draagt, geënt op de sociale en politieke context waarin het werk is ontstaan. *Devil on the Cross* toont de strategieën op vlak van stijl, taal en verhaalstructuur waarmee fictionele narratieven interageren met historische evoluties en welke betekenis zij daar aan geven. Hoewel Ngũgĩ nog steeds een marxistische opvatting naar voor brengt zijn duidelijk enkele verschuivingen vast te stellen. Personages worden niet meer geïdentificeerd op basis van etnie maar op basis van hun positie binnen het productiesysteem.<sup>379</sup> Hun levenscycli zijn sterk verbonden met de economische stadia waarmee de postkoloniale staat zich handhaaft in een neokoloniale wereldorde.<sup>380</sup> De relevantie van deze laatste roman ligt dus vooral in de vragen wat kon gezegd worden binnen deze context van verhoogde repressie, wat werd gezegd in een periode van teloorgang van de idealen van Uhuru en op welke manier dit vorm heeft gekregen in een artistiek medium.

---

<sup>379</sup> A. Gurr, *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Literature*, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1981, p. 109.

<sup>380</sup> C. Loflin, "Ngugi wa Thiong'o's Visions of Africa" in: *Research in African Literatures* 26 nr. 4 (1995) p. 83.

## Hoofdstuk negen | Methode en bevindingen

In de voorgaande hoofdstukken ging het niet zozeer om pure tekstuele analyses en hypothetische interpretaties, maar eerder om het identificeren van de voornaamste interacties met de extra-tekstuele werkelijkheid. De literatuurfilosofische vraagstukken die in deel één aan bod kwamen zijn nu niet meer vrijblijvend. Het komt er op aan om accenten te leggen, rekening houdend met zowel de specificiteit van elk werk als de literaire traditie waarin deze voorkomt. Twee zaken zijn opgevallen. Ten eerste is de roman een palimpsest. Een roman is meer dan de neergepende verbeelding van een welbepaalde auteur, al speelt deze natuurlijk wel een scheppende rol. Hoe dan ook, het verhaal dat de schrijver construeert is slechts één laag. Deze laag zit ingebed tussen andere lagen, die refereren naar een bestaande werkelijkheid, een gewenste werkelijkheid, voorgaande werken, intellectuele stromingen, enzoverder. Een historicus die een roman als bron aanwendt dient allereerst deze lagen te ontrafelen. Ten tweede is een roman in zijn geheel een alternatieve realiteit. Een geschiedenis die had kunnen zijn zoals de broers Goncourt stelden. Het fictionele karakter veruitwendigt zich echter niet altijd even expliciet, waardoor sommige romans een geschiedenis presenteren die historisch lijkt maar dat niet is. Romans verkennen dus niet alleen alternatieve routes maar gieten, net zoals geschiedwerken, het verleden in een coherent narratief. Romans worden dus niet alleen geïnterpreteerd, ze interpreteren ook zelf. Hun interpretaties zijn dan wel fictioneel, ze leren veel over de mechanismen en de intenties die schuilgaan achter de betekenisgeving aan het verleden. Een roman wijst de historicus eens te meer op de constructie van het verleden als een pragmatisch en ideologisch beladen onderneming. De auteurs die hier aan bod kwamen hebben deze motivatie expliciet vooropgesteld. Romans zijn dus ook getuigenissen, met een bepaalde boodschap en bestemd voor een bepaald publiek. Samengevat, deze literaire bronnen vervatten zo niet alleen historische evoluties of gebeurtenissen, maar ook de betekenis die daaraan werd toegekend op een gegeven moment. Via een gedegen bronnenkritiek kan de historicus episodes uit het verleden reconstrueren en tegelijk hun politieke en morele beladenheid vaststellen.

### **De roman als een palimpsest**

Antoine Compagnon definieerde vijf kernaspecten in het literaire procédé, welke samen de tekst tot een communicatief medium maken. We hebben gezien dat elk van deze vijf aspecten een betekenislaag geven aan de roman. Eerst is er de auteur die een tekst schrijft met een bewuste bedoeling, welke dus een eerste betekenis geeft aan een tekst. Vervolgens zijn er de heersende esthetische normen, welke bevestigd of ontkend kunnen worden. Wanneer een tekst een narratologisch dialectische opbouw vertoont in combinatie met intertekstuele referenties naar volksverhalen binnen een koloniale context kunnen we

zinvol aannemen dat het gaat om een roman die een emancipatorische evolutie propageert en zich zo plaatst binnen een traditie van gelijkaardige teksten. Het taalgebruik, of het discursieve niveau, werkt op een gelijkaardige manier. Woorden zijn beladen, dus woordkeuzes bedienen zich al dan niet bewust van deze beladenheid. Taal is immers ook de enige weg waarlangs de werkelijkheid betekenis kan krijgen. Dit brengt ons tot het vierde punt, namelijk de representatie van de realiteit. Om een tekst geloofwaardig te maken steunt die in hoge mate op deze werkelijkheid. Een tekst streeft namelijk een bepaalde mate van iconiciteit na, waardoor die onvrijwillig sporen achterlaat. Wat de auteur schrijft moet voor het contemporaine leespubliek immers verstaanbaar zijn en op een mate van herkenning rusten. Dat brengt ons tot de receptiezijde. Een tekst is immers gemaakt om gelezen te worden. Om een publiek te bereiken zal een tekst onvrijwillig beantwoorden aan bepaalde normen die dat publiek oplegt. Op die manier brengt ook de lezer een betekenislaag aan.

Het is duidelijk dat deze elementen sterk aan elkaar zijn vergroeid. Allen staan ze tot elkaar in verbinding en versterken of contrasteren ze de betekenis van andere niveaus. Een auteur kan beantwoorden aan heersende esthetische normen of de verwachtingen van het publiek, maar kan dit ook bewust niet doen. Hierdoor krijgt de a priori betekenis een nieuwe aanschijn. Het komt er dus op aan om de verticale relaties tussen de voornoemde niveaus vast te stellen. Een eerste stap is de reconstructie van de extratekstuele context van deze vijf elementen. Dit zijn: het leven en werk van de auteur, de esthetische stromingen binnen de literaire traditie, het dynamische waardeoordeel van literatuur, de context van het genre, de taalcontext, de historische context, de publicatiecontext en de situering van het lezerspubliek. Vervolgens dienen we beroep te doen op de verhaalttheoretische inzichten van de structuralistische narratologie. Door het vertel- verhaal- en geschiedenisniveau tot elkaar af te wegen worden de mechanismen zichtbaar waarmee de auteur de werkelijkheid tot een verhaal heeft gesmeed. Daarna komt het erop aan om de discursieve strategieën door te lichten waarmee de auteur de tekst van een onderliggende betekenis voorziet. Deze duidt namelijk op een maatschappijkritisch standpunt en bijgevolg op de verhouding tussen tekst en realiteit.

Hoewel mondelinge literaturen in Afrika sinds enige tijd contextueel benaderd worden lijkt dit wat geschreven literatuur betreft veel moeizamer. Teksten worden ofwel literatuurwetenschappelijk ofwel historisch benaderd maar zelden vanuit het brede terrein dat zich tussen beide disciplines situeert. Een te eenzijdige methodologische aanpak leidt snel tot speculatie of simplificatie. Elke methode vertelt slechts een deel van het verhaal. Daarom moet de onderzoeker als een archeoloog aan de slag gaan, en voor elke laag die zij of hij treft de methodologische middelen aanwenden die binnen dat stratum het meest aangewezen zijn. Het is dus geenszins aangewezen om zich zoals de New Critics blind te staren op de tekst, evenals het af te raden is om literatuur volledig te laten evaporeren in haar ontstaanscontext door het te beschouwen als één vorm van discours tussen alle andere. Door alle actoren en structuren van het literaire



procedé in onderlinge relatie te zien kan een genuanceerde middenweg ontstaan dat de tekst voldoende historisch ingebed ziet maar tegelijk haar artistieke aanspraken in rekening brengt. Het mechanisme reconstrueren waarmee auteurs de werkelijkheid betekenis geven vergt dus enige inspanning. Waarom zou de historicus dan zo'n moeite doen als er heuristisch veel toegankelijke bronnen bestaan?

### **De roman als een historische (de)constructie**

De reden is dat romans aantonen hoe het verleden geconstrueerd wordt tot een verhaal met een betekenis. Narrativisten wezen er al op dat dit voor eender welk discours over het verleden geldt. Het verschil is echter dat een roman niet hoeft te voldoen aan de postulaten van de wetenschap.<sup>381</sup> Een roman houdt zich aan andere wetten: censuur, verwachtingen van het publiek, de normen van het genre, het ideologische klimaat, de tijdsgeschiedenis, enzoverder. Binnen al deze structuren geeft de roman een betekenis aan het verleden in het licht van het heden. Zo biedt zij een inkijk in de mechanismen en strategieën waarmee kunst, een collectief goed, betekenis geeft aan een collectief verleden. Volgens Ogude ligt de grootste waarde van Ngũgĩ's schrijven in het feit dat de auteur Mau Mau steeds opnieuw geëvalueerd heeft vanuit het heden, waardoor hij net de dynamische rol van Mau Mau in de Keniaanse geschiedenis heeft belicht.<sup>382</sup> Hetzelfde kan men vaststellen bij Sembène, die de staking van 1947-1948 niet alleen accuraat wist weer te geven wat betreft de diversiteit en complexiteit aan morele keuzes die ermee gepaard gingen maar eveneens een epische proportie heeft toegekend aan het gebeuren die nog lang is blijven nazinderen in het collectief geheugen. Narratieve kunstvormen onthullen heel wat over identiteitsconstructies, intellectuele stromingen en ideologische stellingnames in heden en verleden. Zeker in Afrika heeft literatuur steeds een maatschappelijke rol vervuld in interactie met andere mechanismen als natievorming, onderwijs en het bredere culturele veld. Zoals Simon Gikandi stelt: "nation, national consciousness, and narration would walk hand in hand."<sup>383</sup> De roman is daarom historisch (relevant) op twee manieren: als product van de geschiedenis en als producent van geschiedenis. Romans zijn daarom niet zozeer historische bronnen in de conventionele zin, maar eerder historische fenomenen die alternatieve vormen van discours aanreiken. Romans weten in één document historische betekenisgeving diachroon te capteren. Hierdoor reikt de roman een alternatief aan voor het officiële discours over het verleden dat de natiestaat van bovenaf opdwingt. Literaire narratieven kunnen een nationale roeping bevestigen, zoals *Les bouts de bois de Dieu*, of de nationale geschiedenis in vraag stellen, zoals *A Grain of Wheat*. Zoals Homi Bhabha stelt: "In [...] 'foundational fictions' the origins of national traditions turn out to be as much acts of affiliation and

---

<sup>381</sup> K. Hvidt, "Fact and Fiction: A Case for the Complementary Study of History and Literature" in: *American Studies in Scandinavia* 16 nr. 2 (1984) p. 67.

<sup>382</sup> J. Ogude, "The Nation & Narration: 'The Truths of the Nation' & the Changing Image of Mau Mau in Kenyan Literature" in: E. S. A. Odhiambo en J. Lonsdale (eds.), *Mau Mau & Nationhood*, p. 271.

<sup>383</sup> S. Gikandi, "The Politics and Poetics of Nation-Formation" in: A. Rutherford (ed.), *From Commonwealth to Postcolonial*, Sydney: Dangaroo Press, 1992, p. 378.

establishment as they are moments of disavowal, displacement, exclusion and cultural contestation.”<sup>384</sup> Bhabha legt daarbij een sterke nadruk op de tegenstelling tussen nationale narratieven en ‘contra-narratieven’ waarbij die laatste de essentialistische ideologie van postkoloniale ‘imagined communities’ in vraag stellen.<sup>385</sup> Een werk als *A Grain of Wheat* kan zeker vanuit die optiek benaderd worden. Toch lijken veel werken en auteurs een eerder ambigue houding aan te nemen tegenover ‘het nationale verhaal’, waarbij bepaalde elementen afgewezen worden om juist andere te bevestigen. Dit is zeker het geval in *Xala* en *Devil on the Cross*. Daarom sluit ik me liever aan bij Dominic Thomas’ bevindingen in verband met literatuur en natievorming in zijn lezing van Congolese literatuur. Thomas toont aan dat literaire werken niet zozeer het genereren van een nationaal bewustzijn bestendigen, maar eerder een complex kluwen aan alternatieve vormen van discours weergeven waarin de staat strategisch wordt benaderd in een breed gamma aan sociale betekenissen.<sup>386</sup> Het zijn die waaier aan betekenissen waar de historicus op zoek dient te gaan, via de al even extensieve studie van context, verhaaltechniek, discours en maatschappijkritiek. Enkel op die manier kan niet alleen een intellectuele en ideologische constellatie in het verleden in relatie gebracht worden met de bestaande machtsverhoudingen, maar ook een zicht verkregen worden op het narratieve proces van culturele betekenisgeving.

---

<sup>384</sup> H. K. Bhabha, “Introduction: narrating the nation” in: H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londen: Routledge, 1990, 2000, p. 5.

<sup>385</sup> H. K. Bhabha, “DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation” in: H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londen: Routledge, 1990, 2000, p. 300 Over etnogenese zie J. C. Scott, *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, p. 244 Over de cultuurpolitiek die zich daarop ent zie R. Werbner, “Multiple identities, plural arenas” in: R. Werbner en T. O. Ranger (eds.), *Postcolonial Identities in Africa*, Londen en New Jersey: Zed Books Ltd, 1996, p. 4.

<sup>386</sup> D. Thomas, *Nation Building, Propaganda and Literature in Francophone Africa*, Bloomington: Indiana University Press, 2002, p. 2.

## Slotbeschouwing

« Il y a trois vérités, nous expliqua-t-il: *ma vérité, ta vérité, et la Vérité. La Vérité n'appartient à personne: elle est au centre, et n'appartient qu'à Dieu.* »<sup>387</sup>

De Malinese schrijver en etnoloog Amadou Hampâté Bâ citeert zijn meester, de Soefi geleerde Tierno Bokar, die stelt dat ieder zijn eigen waarheid koestert. Slechts één waarheid is absoluut en deze behoort toe aan God. Waarheid is voor Tierno Bokar iets metafysisch. Ongrijpbaar voor de sterveling maar toch bestaand. Misschien geldt dit ook voor de waarheid van de wetenschap. Via de rede kan de mens wel streven naar ware kennis, maar deze kan helaas nooit absoluut zijn. De waarheid zal steeds toebehoren aan zij of hij die er aanspraak op maakt. Het komt er dus op aan om geen van die aanspraken zo dominant te laten worden dat deze goddelijke, en dus onbetwistbare, proporties aanneemt. Literatuur stelt voortdurend waarheden in vraag. Het ligt in haar fictionele aard om aan te tonen dat waarheid aan geen mens toebehoort. Enkel mogelijke waarheden bestaan, geënt op de werkelijkheid maar niet gelijk eraan. Literatuur helpt zo verhinderen dat één perspectief op de werkelijkheid, verhuld in één discours over die werkelijkheid, dominant wordt. Deze uitermate bewuste omgang met het veelvormige gelaat van de realiteit lijkt soms door de wetenschap veronachtzaamd. Literatoren wendden hun creatieve vrijheid aan om alternatieve weergaven te verkennen. Elke vorm van discours die een beperking in zich draagt over de vrijheid van wat wel en niet gezegd mag worden moet het daarbij ontgelden. In een bijdrage over subversiviteit getuigt Wole Soyinka: "The accommodative language of 'political correctness', so fashionable in some of the world's largest democracies, must be recognized as a language of complicity with the league of darkness and intolerance in the life-and-death struggle of enlightenment and creativity."<sup>388</sup> Literatuur is daarom overal ter wereld een gevecht tegen die krachten in de maatschappij die een intellectuele dominantie uitoefenen. Boeken die een engagement uitdragen wijden zich tot de keerzijde van het officiële verhaal. Dat betekent niet dat elk boek zich wil afzetten tegen het grote gelijk, en elke auteur wil tegen de stroom in wil zwemmen. De twee auteurs die hier centraal stonden, echter, hebben dit wel gedaan. Net zoals onnoemelijk veel andere geëngageerde schrijvers in Afrika. Aangezien geschiedenis een optelsom is aan verhalen en impressies zou het een groot gemis zijn om die interpretaties van het verleden die zij zo eloquent te boek hebben gesteld over het hoofd te zien.

Historici die zich geroepen voelen om deze fictionele voorstellingen van de realiteit te gaan lezen als

---

<sup>387</sup> A. H. Bâ, *Oui mon commandant!*, p. 471.

<sup>388</sup> W. Soyinka, "A Voice That Would Not Be Silenced" (2001) in: T. Olaniyan en A. Quayson (eds.), *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007, p. 143.

een bron van kennis moeten echter een flinke heuristische weg afleggen. Romans zijn dan ook niet in de eerste plaats voor hen bedoeld maar voor een divers publiek dat veelal een andere relatie inneemt tot het gegeven werk dan de onderzoeker. Iemand die romans wil lezen voor de wetenschap zal zich dus moeten in de plaats kunnen stellen van zij voor wie de tekst in eerste instantie wel was bedoeld. Dit vergt een gedegen kennis van de context waarin het werk is ontstaan en waar het naar refereert. Het 'lezen' over culturele grenzen heen impliceert het overnemen van een ander semiotisch systeem.<sup>389</sup> Veel literatuurwetenschappers hebben die grenzen geïnterpreteerd als zijnde ongelijke machtsrelaties. Pascale Casanova, Franco Moretti en verscheidene Postcolonialists hebben ook in de wereldliteratuur Immanuel Wallersteins kern en periferie ontwaard, waarbij auteurs uit 'het zuiden' zwoegen om een podiumplaats. Ik geloof niet dat dit hun voornaamste betrachting is. Naar mijn inzien hebben auteurs in Afrika gedaan wat auteurs nu eenmaal doen: via een artistiek medium de samenleving van commentaar voorzien. Hiervoor hebben ze de roman toegeëigend in een gedaante die voor hen op het moment van schrijven de meest vruchtbare representatievorm bleek. De flexibiliteit van het romangenre stelt haar net in staat om de realiteit in al haar discontinuïteit en heterogeniteit te vatten.

Net daarom is het even foutief om a priori aan te nemen dat romans een tegen-narratief bieden. Daarvoor is het genre te complex. In tegenstelling tot de "hidden" en "public transcripts" van James Scott, zo stelt Frederick Cooper, zijn uitingen van verzet tegen het kolonialisme eerder een subtiel spel van samenwerking en afwijzing, of toe-eigening en ontkenning geweest.<sup>390</sup> Dit principe is, zeker wat literaire vormen van verzet betreft, blijven doorwerken in de postkoloniale periode. Geen van de behandelde romans wijst namelijk de volledige politieke en culturele constellatie af, maar verruimt eerder de blik door kritiek te enten op een bestaand waardenstelsel. Deze manier om de samenleving te analyseren en te synthetiseren, zoals Ngũgĩ dit noemde, toont aan hoezeer romans verankerd zitten in de historische werkelijkheid, en dus ook als historische documenten moeten benaderd worden. Bogumil Jewsiewicki en Valentin-Yves Mubimbe getuigen van de tendens in de multidisciplinaire benadering tot de Afrikaanse geschiedenis om orale bronnen te sterk als archiefmateriaal te benaderen, en zo voorbijgang aan het feit dat deze overleveringen in eerste instantie vormen van geschiedschrijving op zich waren.<sup>391</sup> Hetzelfde geldt voor geschreven verhalen met een historische lading. Deze mogen noch compleet afgescheiden worden als ahistorische kunst noch als spiegel bekeken worden van de geschiedenis die ze verhalen. Sembène zag zichzelf niet voor niets als een moderne griot. Slechts stapsgewijs gingen historici en antropologen geschreven teksten hanteren om micro- en mentaliteitsgeschiedenissen te reconstrueren. Jewsiewicki en Mudimbe schrijven hier in een tijd wanneer orale bronnen geleidelijk aan gezien werden als historische en

---

<sup>389</sup> H. K. Bhabha, "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation" in: H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, p. 313.

<sup>390</sup> F. Cooper, *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, p. 10.

<sup>391</sup> B. Jewsiewicki en V. Y. Mudimbe, "Africans' Memories and Contemporary History of Africa" in: *History and Theory* 32 nr. 4 (1993) pp. 3-4.

politieke vormen van discours, contextueel verankerd in het moment van spreken, en niet louter als een levend archief dat wachtte op ontsluiting. Een belangrijke vraag die beide professoren stellen betreft de politiek van de representatie. Met andere woorden wat wordt herinnerd en wat wordt vergeten.<sup>392</sup> Ngũgĩ en Sembène onthouden geschiedenissen die niet altijd even makkelijk in het narratief van de natie passen. Dit maakt hun werk tot een geschikte vindplaats voor collectieve herinneringen en de instandhouding ervan. Vandaag lijkt het dan ook meer dan ooit tijd om geschreven verhalende bronnen als representatiewijzen te beschouwen die relevant zijn voor het historisch onderzoek. Hoe accuraat auteurs de complexiteit van identiteitsvorming, politieke participatie en sociale structuren ook hebben kunnen weergeven, nooit zijn hun getuigenissen buiten het domein van de roman gezien. Zoals Eleni Coundouriotis stelt: "Although the novel presented African writers with an opportunity to elaborate their own description of African culture, it denied them scientific authority over their descriptive domain. The literary conventions of the novel have always functioned for African writers as a site of contest where the limits of literariness are constantly challenged in order to initiate an alternative discourse of knowledge."<sup>393</sup>

Deze bijdrage heeft willen aantonen dat Afrikaanse romans, niet ondanks maar net dankzij de conventies van het genre, wel degelijk een kennisvorm van waarde zijn die bovendien op wetenschappelijk verantwoorde manier kunnen 'gelezen' worden. Daarom werd eerst de roman als literair expressiemiddel ontleed als het resultaat van meerdere actoren. Naast de auteur zijn dat de lezers, de historische context, de literaire interteksten, de wetten van de taal, enzovoort. Vervolgens zijn enkele filologische recepten beproefd die een hermeneutiek kunnen ontwikkelen die rekening houdt met de heterogeniteit van het romangenre, haar complexe omgang met de realiteit en de ideologische lading die ze onvermijdelijk uitdraagt. In een volgend deel werd de roman in Afrika beschouwd als een welbewuste strategie om binnen artistieke conventies een publiek terrein te betreden en een boodschap uit te dragen. Dit maakt van de Afrikaanse roman een verhaalvorm die zowel waarheidsgetrouw als sterk kritisch is. Met deze inzichten indachtig zijn in een tweede deel twee Afrikaanse literaire epigonen en enkele van hun werken getoetst aan de concepten, methodes en vaststellingen uit deel één. Daarbij werd vastgesteld dat de werken in kwestie aan de hand van de vooropgestelde methodes inderdaad een sterke contextuele inbedding vertonen, maar niet daartoe te reduceren vallen. De romans zijn in de eerste plaats mechanismen om het verleden een betekenis te geven. Hoe deze betekenissen opgediept kunnen worden en welke waarde ze hebben werd in een afsluitend hoofdstuk samengevat. Op dit punt hoop ik te hebben bewezen dat fictionele narratieven waarheden bevatten die niet louter een tegendiscours vormen, maar veeleer de perceptie en de interpretatie van het verleden naar een complexer en meer genuanceerd niveau tillen. De waarheid is namelijk te diffuus om in één verhaal te passen.

---

<sup>392</sup> B. Jewsiewicki en V. Y. Mudimbe, "Africans' Memories and Contemporary History of Africa" in: *History and Theory* 32 nr. 4 (1993) p. 10.

<sup>393</sup> E. Coundouriotis, *Claiming History: Colonialism, Ethnography, and the Novel*, p. 13.



## Bibliografie

Abrams (M. H.) *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press, 1953.

Achebe (C.) "The Truth of Fiction" (1978) in: Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (ed.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

Agho (J. A.) "Class Conflict and the Rise of the 'Proletarian' Novel in Africa" in: *University of Bucharest Review* 1 nr. 2 (2011) pp. 95-104.

Aire (V. O.) "Didactic Realism in Ousmane Sembène's *Les Bouts de Bois de Dieu*" in: *The Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines* 11 nr. 2 (1977) pp. 283-94.

Appiah (K. A.) *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*, New York: Oxford University Press, 1992.

Assensoh (A. B.) en Alex-Assensoh (Y.) "A Farewell Salute to Ousmane Sembène: Distinguished Filmmaker, Author, and Activist, 1923-2007" in *Black Camera* 22 nr. 1 (2007) pp. 27-8.

Auerbach (E.) *Mimesis, De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*, vert. Oranje (W.), Amsterdam: Olympus, 1946, 2004.

Bâ (A. H.) *Oui mon commandant!*, Parijs: Éditions J'ai lu, 1994, 2012.

Bakhtin (M. M.) *Rabelais and His World*, vert. Iswolsky (H.), Bloomington: Indiana University Press, 1941, 1965, 1993.

Bal (M.), Crewe (J. V.) en Spitzer (L.) (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover: Dartmouth College, 1999.

Bal (M.) *De Theorie Van Vertellen En Verhalen: Inleiding In De Narratologie*, 5<sup>de</sup> editie, Muiderberg: Coutinho, 1990.

Barber (K.) *I Could Speak until Tomorrow: "Oriki," Women and the Past in a Yoruba Town*, Edinburgh and Washington, DC: Edinburgh University Press and Smithsonian Institute Press for the International Africa Institute, 1991.

Barber (K.) (ed.) *Readings in African Popular Culture*, Londen: The International African Institute, 1997.

Barber (K.) *The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and written culture in Africa and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Barthes (R.) "La mort de l'auteur" in: *Oeuvres complètes*, tome 3, Parijs: Seuil, 2002.

Belsey (C.) *Critical Practice*, 2<sup>de</sup> editie, Londen: Routledge, 1980, 2002.

Berman (B. J.) en Lonsdale (J. M.) "The Labors of "Muigwithania:" Jomo Kenyatta as Author, 1928-45" in: *Research in African Literatures* 29 nr. 1 (1998) pp. 16-42.

- Bernardin (J.) *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Québec: Éditions Naaman de Sherbrooke, 1983.
- Bhabha (H. K.) "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation" in: Bhabha (H. K.) (ed.) *Nation and Narration*, Londen: Routledge, 1990, 2000.
- Bhabha (H. K.) "Introduction: narrating the nation" in: Bhabha (H. K.) (ed.) *Nation and Narration*, Londen: Routledge, 1990, 2000.
- Blair (D. S.) *African Literature in French*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Borges (J. L.) *De aleph en andere verhalen*, vert. van de Pol (B.), Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 2013.
- Booker (M. K.) "African Literature and the World System: Dystopian Fiction, Collective Experience, and the Postcolonial Condition" in: *Research in African Literatures* 26 nr. 4 (1995) pp. 58-75.
- Booth (W. C.) *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Bourdieu (P.) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champs littéraire*, Parijs: Éditions du Seuil, 1992.
- Brink (A.) "Languages of the Novel: A Lover's Reflections" in: Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Butor (M.) *Essais sur le roman*, Parijs: Gallimard Collection "Idées", 1969.
- Caminero-Santagnelo (B.) "Neocolonialism and the Betrayal Plot in *A Grain of Wheat*: Ngũgĩ wa Thiong'o's Re-Vision of *Under Western Eyes*" in: *Research in African Literatures*, 29 nr. 1 (1998) pp. 139-52.
- Cantalupo (C.) (ed.) *Ngugi wa Thiong'o: Texts and Contexts*, Trenton N.J.: Africa World Press, 1995.
- Casanova (P.) *La république mondiale des lettres*, Parijs: Seuil, 2008.
- Cebik (L. B.) *Fictional Narrative and Truth, An Epistemic Analysis*, Lanham, New York en Londen: University Press of America, 1984.
- Clough (M. S.) "Mau Mau & the Contest for Memory" in: Odhiambo (E. S. A.) en Lonsdale (J.) (eds.) *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003.
- Coates (C. F.) "A Fictive History of Côte d'Ivoire: Kourouma and "Fouphouai"" in: *Research in African Literatures* 38 nr. 2 (2007) pp. 124-39.
- Coetzee (J. M.) *Elizabeth Costello*, Londen: Vintage, 1999, 2004.
- Compagnon (A.) *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Parijs: Seuil, 1998.
- Cook (D.) *African Literature, A Critical View*, Londen: Longman Group Ltd., 1977.
- Cook (D. A.) *A History of Narrative Film*, 4<sup>de</sup> editie, New York: W. W. Norton, 2004.
- Cooper (B. M.) "Oral Sources and the Challenge of African History" in: Philips (J. E.) *Writing African History*, Rochester: Rochester University Press, 2005.
- Cooper (F.) *Africa Since 1940: The Past of the Present*, New York: Cambridge University Press, 2002, 2009.



- Cooper (F.) "Conflict and Connection" in: *American Historical Review*, 99 nr. 5 (1994), pp. 1516-45.
- Cooper (F.) *Decolonization and African Society: The Labor Question in French and British Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Cooper (F.) "'Our Strike': Equality, Anticolonial Politics and the 1947-48 Railway Strike in French West Africa" in: *The Journal of African History* 37 nr. 1 (1996) pp. 81-118.
- Coplan (D. B.) *In the Time of Cannibals: The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Coundouriotis (E.) *Claiming History: Colonialism, Ethnography, and the Novel*, New York: Colombia University Press, 1999.
- Darnton (R.) *De kus van Lamourette: bespiegelingen over mentaliteitsgeschiedenis*, vert. Jonkheer (C.), Amsterdam: Bakker, 1990.
- de Certeau (M.) *L'écriture de l'histoire*, Parijs: Éditions Gallimard, 1975.
- De Cervantes Saavedra (M.) *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, vert. van de Pol (B.), Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 1605, 2012.
- de Goncourt (E.) en (J.) *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire, Tome I (1851-1861)*, Parijs: G. Charpentier et Cie, 1887.
- Derricourt (R.) *Inventing Africa: History, Archaeology and Ideas*, Londen en New York: Pluto Press, 2011.
- Diagne (I.) *Les sociétés africaines au miroir de Sembène Ousmane*, Parijs: L'Harmattan, 2004.
- Diamond (L.) "Review: Fiction as Political Thought" in: *African Affairs* 88 nr. 352 (1989) pp. 435-445.
- Eco (U.) *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, vert. Bouzaher (M.), Parijs: Grasset, 1985.
- Eco (U.) *Les limites de l'interprétation*, vert. Bouzaher (M.), Parijs: Librairie générale française, 1994.
- Ellis (S.) "Writing Histories of Contemporary Africa" in: *The Journal of African History* 43 nr. 1 (2002) pp. 1-26.
- Fairclough (N.) *Discourse and Social Change in Society*, Cambridge: Polity Press, 1992, 2012.
- Fall (B.) "Orality and Life Histories: Rethinking the Social and Political History of Senegal," in: *Africa Today* 50 nr. 2 (2003) pp. 55-65.
- Fox (R. E.) "Engaging Ngugi" (Review essay) in: *Research in African Literatures* 34 nr. 4 (2003) pp. 115-128.
- Fussell (P.) *The Great War and Modern Memory*, Oxford: Oxford University Press, 1975, 1982.
- Gadjigo (S.) "Literature and History: The Case of Cheikh Hamidou Kane's Ambiguous Adventure" in: *Research in African Literatures* 22 nr. 4 (1991) pp. 29-38.
- Gadjigo (S.) "Ousmane Sembène: La lutte continue! A Personal Tribute" in: *Research in African Literatures* 38

nr. 4 (2007) pp. 1-3.

Gadjigo (S.) *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*, vert. Diop (M.), voorwoord Glover (D.), Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Gadjigo (S.) *Ousmane Sembène: une conscience africaine*, Parijs: Éditions Homnisphères, 2007.

Gakwandi (S. A.) *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, Londen: Heinemann, 1977.

Gal (S.) "Linguistic Anthropology" in: Brown (K.) (ed.) *Encyclopedia of Languages and Linguistics*, 2<sup>de</sup> editie, Vol. 7, Elsevier Ltd, 2006.

Gikandi (S.) "African Literature and the Colonial Factor" (2004) in: Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

Gikandi (S.) "The Politics and Poetics of Nation-Formation" in: Rutherford (A.) (ed.) *From Commonwealth to Postcolonial*, Sydney: Dangaroo Press, 1992.

Gordimer (N.) "Three in a Bed: Fiction, Morals and Politics" (1988) in: Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

Gugler (J.) en Diop (O. C.) "Ousmane Sembène's *Xala*: The Novel, the Film, and their Audiences" in: *Research in African Literatures* 29 nr. 2 (1998) pp. 147-58.

Gurnah (A.) "Introduction" in: Ngũgĩ wa Thiong'o *A Grain of Wheat*, Londen: Penguin Books, 2002.

Gurr (A.) *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Literature*, Atlantic Highlands: Humanities Press, 1981.

Habila (H.) "Introduction" in: Habila (H.) (ed.) *The Granta Book of the African Short Story*, Londen: Granta Books, 2011, 2012.

Herman (L.) en Vervaeck (B.) *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse*, Brussel en Nijmegen: VUBPRESS en Vantilt, 2001.

Homer (S.) *Frederic Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Cambridge: Polity Press, 1998.

Hountondji (P. J.) "True and False Pluralism" (1973) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

Hvidt (K.) "Fact and Fiction: A Case for the Complementary Study of History and Literature" in: *American Studies in Scandinavia* 16 nr. 2 (1984) pp. 67-71.

Fairclough (N.) *Discourse and Social Change*, Cambridge en Malden: Polity Press, 1992, 2012.

Fanon (F.) *The Wretched of the Earth*, vert. Farrington (C.), Londen: Penguin Books, 1961, 2001.

Irele (A.) *African Lectures*, Londen: Heinemann, 1969.

Irele (A.) *The African Experience in Literature and Ideology*, Londen: Heinemann, 1981.

Iser (W.) *The Range of Interpretation*, New York: Columbia University Press, 2000.

- Izevbaye (D.) "Issues in the Reassessment of the African Novel" in: *African Literature Today* 10 (1979) pp. 7-31.
- Jahn (J.) *Neo-African Literature*, New York: Grove Press, 1969.
- Jameson (F.) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Jameson (F.) "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" in: *Social Text* nr. 15 (1986) pp. 65-88.
- JanMohamed (A. R.) *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1983.
- Jewsiewicki (B.) en Mudimbe (V. Y.) "Africans' Memories and Contemporary History of Africa" in: *History and Theory* 32 nr. 4 (1993) pp. 1-11.
- Jeyifo (B.) "The Nature of Things: Arrested Decolonization and Critical Theory" in: *Research in African Literatures* 21 nr. 1 (1990) pp. 33-48.
- Jones (J. A.) "Fact and Fiction in God's Bits of Wood" in: *Research in African Literatures* 31 nr. 2 (2000) pp. 117-131.
- Julien (E.) "African Literature" in: Martin (P.), O'Meara (P.) en Lombardi (C. L.) (eds.) *Africa*, 3<sup>de</sup> ed., Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Julien (E.) *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Kane (M.) *Roman africain et tradition*, Dakar: Les nouvelles éditions africaines, 1992.
- Karlström (M.) "On the Aesthetics and Dialogics of Power in the Postcolony" in: *Africa: Journal of the International African Institute* 73 nr. 1 (2003) pp. 57-76.
- Kenyatta (J.) *Facing Mount Kenya*, Londen: Mercury Books, 1961.
- Kenyatta (J.) *Suffering Without Bitterness: The Founding of the Kenyan Nation*, Nairobi: East African Publishing House, 1968.
- Keunen (B.) *Ik en de stad: Fantasmagorie-, ideologie- en utopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*, Gent: Academia Press, 2015.
- Killam (G. D.) *An Introduction tot he Writings of Ngugi*, Londen: Heinemann, 1980.
- Killam (G. D.), Rowe (R.), Lindfors (B.), Moser (G. M.) en Ricard (A.) *The Companion to African Literatures*, Oxford: James Currey, 2000.
- Le Guin (U.) *The Left Hand of Darkness*, New York: Ace, 1969.
- Le Vine (V.) *Political Leadership in Africa*, Redwood City: Stanford University Press, 1967.
- Leezenberg (M.) en De Vries (G.) *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001, 2007.

- Lindfors (B.) "Politics, Culture and Reform" (1979) in: Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Linkhorn (R.) "L'Afrique de demain: Femmes en marche dans l'œuvre de Sembène Ousmane" in: *Modern Language Studies* 16 nr. 3 (1986) pp. 69-76.
- Loflin (C.) "Ngugi wa Thiong'o's Visions of Africa" in: *Research in African Literatures* 26 nr. 4 (1995) pp. 76-93.
- Lonsdale (J.) "Agency in tight corners: Narrative and initiative in African history" in: *Journal of African Cultural Studies* 13 nr. 1 (2000) pp. 5-16.
- Lonsdale (J.) "Authority, Gender & Violence: The War within Mau Mau's Fight for Land & Freedom" in: Lonsdale (J.) en Odhiambo (A.) (eds.) *Mau Mau and Nationhood: Arms, Authority & Narration*, Oxford: James Currey, 2003.
- Loomba (A.) *Colonialism / Postcolonialism*, Londen en New York: Routledge: The New Critical Idiom, 1998.
- Lorenz (C.) *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Boom, 2002.
- Lyons (H. D.) "The Uses of Ritual in Sembene's Xala" in: *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines* 18 nr. 2 (1984) pp. 319-28.
- Makward (E.) "Literature and Ideology" in: *Issue: A Journal of Opinion* 2 nr. 2 (1972) pp. 25-31.
- Maloba (W. O.) "Ngugi and Kenya's History," in: Lovesay (O.) *Approaches to Teaching the Works of Ngugi wa Thiong'o* (2012) pp. 60-63.
- Mateso (L.) *La littérature africaine et sa critique*, Parijs: A.C.C.T. – Éditions KARTHALA, 1986.
- Mbembe (A.) *On the Postcolony*, Berkeley: University of California Press, 2001.
- Mbembe (A.) "Provisional Notes on the Postcolony" in: *Africa: Journal of the International African Institute* 62 nr. 1 (1992) pp. 3-37.
- Messier (V.) "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's *Xala* as Transhistorical Critique" in: *Postcolonial Text* 6 nr. 4 (2011) pp. 1-21.
- Moretti (F.) *Distant Reading*, Londen: Verso, 2013.
- Mortimer (M.) *Journeys Through the French African Novel*, Portsmouth: Heinemann, 1990.
- Mudimbe (V. Y.) *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Ngũgĩ wa Thiong'o *A Grain of Wheat*, Londen: Penguin Books, 1967, 1986, 2002.
- Ngũgĩ wa Thiong'o *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London: James Currey Ltd, 1981, 1991.
- Ngũgĩ wa Thiong'o *Devil on the Cross*, Harlow: Heinemann, 1982, 1987.

- Ngũgĩ wa Thiong'o *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, London: Heinemann, 1972.
- Ngũgĩ wa Thiong'o *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms*, Oxford: James Currey, 1993
- Ngũgĩ wa Thiong'o "Writers in Politics: The Power of Words and the Words of Power" (1997) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Ngũgĩ wa Thiong'o "Writing Against Neo-Colonialism" (1988) in: *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Nyaigotti-Chacha (C.) "History and Literature: reflections on historical issues in Swahili literature" in: *Transafrican Journal of History* 16 (1987) pp. 140-50.
- Obiechina (E.) *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Odhiambo (E. S. A.) en Lonsdale (J.) "Introduction" in: Odhiambo (E. S. A.) en Lonsdale (J.) (eds.) *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003.
- Odhiambo (E. S. A.) "Matunda ya Uhuru Fruits of Independence: Seven Theses on Nationalism in Kenya" in: Odhiambo (E. S. A.) en Lonsdale (J.) (eds.) *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003.
- Ogude (J.) "The Nation & Narration: 'The Truths of the Nation' & the Changing Image of Mau Mau in Kenyan Literature" in: Odhiambo (E. S. A.) en Lonsdale (J.) (eds.) *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003.
- Ogundokun (S. A.) "Revolutionary Aesthetics in Sembene Ousmane's God's Bits of Wood" in: *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences* 2 nr. 4 (2014) pp. 72-9.
- Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Olende (K.) "The Literature of a ravished continent: Achebe, Sembène and Ngugi" in: *International Socialism*, nr. 115, 02.07.2007, URL: <http://isj.org.uk/the-literature-of-a-ravished-continent-achebe-sembene-and-ngugi/>, geraadpleegd op 19.10.2015.
- Omuteche (J.) "Historification and Kenya's Plural Identities: Re-reading Ngugi's Historiography" in: *Eastern African Literary and Cultural Studies* 1 nrs. 1 & 2 (2014) pp. 107-116.
- Opicho (A.) "There Is Common Cultural Heritage Between Sembene Ousmane And Ngugi Wa Thiong'o" in: *The Nigerian Voice*, 17.06.2015 URL: <http://www.thenigerianvoice.com/lifestyle/182770/50/there-is-common-cultural-heritage-between-sembene-ousmane-and-ngugi-wa-thiongo.html>, geraadpleegd op 08.12.2015.
- Otto (T.) en Pedersen (P.) "Disentangling Traditions: Culture, Agency and Power" in: Otto (T.) en Pedersen (P.) (eds.) *Tradition and Agency: Tracing cultural continuity and invention*, Aarhus: Aarhus University Press, 2005.
- Ousmane Sembène "Camarade Sembène, l'aîné des anciens Sembène Ousmane" interview door Levieux (M.) in: *L'Humanité*, 15.05.2004 URL: <http://www.humanite.fr/node/305580>, geraadpleegd op 25.03.2016.
- Ousmane Sembène "Filmmakers and African Culture" in: *Africa* 71 (1977) p. 80.

- Ousmane Sembène *Le docker noir*, Parijs: Nouvelles Editions Debresse, 1956.
- Ousmane Sembène *Les bouts de bois de Dieu*, Parijs: POCKET, 1960, 2013.
- Ousmane Sembène "Ousmane Sembène: An Interview" interview door Perry (G. M.) en McGillan (P.) in: *Film Quarterly* 26 nr. 3 (1973) pp. 36-42.
- Ousmane Sembène *Xala*, Parijs en Dakar: Présence africaine, 1973, 1995.
- Peel (J. D. Y.) "For Who Hath Despised the Day of Small Things? Missionary Narratives and Historical Anthropology" in: *Comparative Studies in Society and History* 37 nr. 3 (1995), pp. 581-607.
- Perec (G.) "En dialogue avec l'époque" in: Bertelli (D.) en Ribière (M.) (eds.) *Entretiens et conférences, Vol. II 1979-1981*, Nantes: Joseph K., 2003.
- Peterson (D.) *Creative Writing: Translation, Bookkeeping, and the Work of Imagination in Colonial Kenya*, Portsmouth: Heinemann, 2004.
- Peterson (D.) "Translating the Word: Dialogism and Debate in Two Gikuyu Dictionaries" in: *The Journal of Religious History* 23 nr. 1 (1999) pp. 31-50.
- Pieters (J.) *Beste lezer, Een inleiding in de algemene literatuurwetenschap*, Gent: Academia Press, 2010.
- Proust (M.) *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*, voorwoord door Fallois (B.), Parijs: Gallimard, 1954.
- Pugliese (C.) "Complementary or Contending Nationhoods? Kikuyu Pamphlets & Songs 1945-52" in: Odhiambo (E. S. A.) en Lonsdale (J.) (eds.) *Mau Mau & Nationhood*, Oxford: James Currey, 2003.
- Ranger (T.) "Colonial and postcolonial identities" in: Werbner (R.) en Ranger (T.) (eds.) *Postcolonial Identities in Africa*, Londen en New Jersey: Zed Books Ltd, 1996.
- Ranger (T.) "Concluding Comments" in: Yeros (P.) (ed.) *Ethnicity and Nationalism in Africa: Constructivist Reflections and Contemporary Politics*, Londen: Macmillan, 1999.
- Raymond (J.) *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Parijs: Albin Michel, 1965.
- Riesz (J.) *"Astres et désastres": histoire et récits de vie africains de la colonie à la postcolonie*, Hildesheim: Georg OLMs Verlag, 2009.
- Riffaterre (M.) *Fictional Truth*, Baltimore en Londen: The John Hopkins University Press, 1990.
- Said (E. W.) *Culture and Imperialism*, New York: Vintage, 1993, 1994.
- Salmon (P.) *Histoire et critique*, Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1987.
- Schipper (M.) *Afrikaanse Letterkunde*, 's-Gravenhage: Ambo, 1990.
- Schipper (M.) "Sociaal realisme in een Afrikaanse context: *Xala* en andere romans van Sembène Ousmane" in: Weenink (J. B.) (ed.) *Boeken van zwarte schrijvers: Chinua Achebe – Sembène Ousmane – James Baldwin – Ralph Ellison*, Amsterdam: VU Uitgeverij, 1987.

- Schipper (M.) "Toward a Definition of Realism in the African Context" in: *New Literary History: On Writing Histories of Literature* 16 nr. 3 (1985), pp. 559-575.
- Schoentjes (P.) *Poétique de l'ironie*, Parijs: Éditions du Seuil, 2001.
- Scholes (R.) en Kellogg (R.) *The Nature of Narrative*, New York: Oxford University Press, 1966.
- Scott (J. C.) *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, New Haven: Yale University Press, 2009.
- Searle (J.) "The Logical Status of Fictional Discourse" in: *New Literary History* 6 nr. 2 (1975) pp. 319-32.
- Shillington (K.) *History of Africa*, 3<sup>de</sup> editie, Londen: Palgrave Macmillan, 2012.
- Sicherman (C.) *Ngugi wa Thiong'o: The Making of a Rebel. A Source Book in Kenyan Literature and Resistance*, Londen: Hans Zell Publishers, 1990.
- Snead (J.) "European pedigrees / African contagions: nationality, narrative, and communality in Tutuola, Achebe, and Reed" in: Bhabha (H. K.) (ed.) *Nation and Narration*, Londen: Routledge, 1990, 2000.
- Soyinka (W.) "A Voice That Would Not Be Silenced" (2001) in: Olaniyan (T.) en Quayson (A.) (eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Starobinski (J.) *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau*, Parijs: Gallimard, 1976.
- Stone (L.) "The revival of the narrative: Reflections on a new old history" in: *Past and Present: A journal of historical studies* 85 (1979) pp. 3-24.
- Stroeken (K.) *De ondeelbare mens: Antropologie ingeleid*, Antwerpen en Apeldoorn: Garant, 2013.
- Sullivan (J.) "Redefining the Novel in Africa" in: *Research in African Literatures* 37 nr. 4 (2006) pp. 177-88.
- Teyifo (B.) "The Nature of Things: Arrested Decolonization and Critical Theory" in: *Research in African Literatures* 21 nr. 1 (1990) pp. 33-48.
- Thomas (D.) *Nation Building, Propaganda and Literature in Francophone Africa*, Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Tsabedze (C.) *African independence from francophone and anglophone voices : a comparative study of the post-independence novels by Ngugi and Sembène*, New York: Peter Lang, 1994.
- Vansina (J.) "History in Novels and Memoirs: Alfons Vermeulen on Rural Congo (1899-1904)" in: *History in Africa* 39 (2012) pp. 123-142.
- Veyne (P.) *Writing History: Essay on Epistemology*, vert. Moore-Rivoluceri (M.), Middletown: Wesleyan University Press, 1984.
- Walter (E.) "Federico Fellini: Wizard of Film" in: *Atlantic*, Greenwich, Connecticut, December (1965)
- Watson (J.) "Ousmane Sembene: A Memorial Tribute" in: *Research in African Literatures* 38 nr. 4 (2007) pp. 4-6.
- Werbner (R.) "Multiple identities, plural arenas" in: Werbner (R.) en Ranger (T. O.) (eds.) *Postcolonial*

*Identities in Africa*, Londen en New Jersey: Zed Books Ltd, 1996.

White (H.) "The value of narrativity in the representation of reality", in: White (H.) (ed.), *The content of the form: Narrative, discourse and historical representation*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

White (L.) "Telling More: Lies, Secrets, and History" in: *History and Theory, Theme Issue: "Not Telling": Secrecy, Lies, and History* 39 nr. 4 (2000), pp. 11-22.

Wright (H. K.) *A Prescience of African Cultural Studies, The Future of Literature in Africa is Not What It Was*, New York: Peter Lang Publishing, 2004.

Zhu Ying, *Fiction and the Incompleteness of History: Toni Morrison, V.S. Naipaul, and Ben Okri*, Bern: Peter Lang Publishing, 2006.